

UNIVERSIDAD DE CUENCA

**FACULTAD DE ARTES
CARRERA DANZA TEATRO**

**“PROCEDIMIENTOS DE CREACIÓN DANCÍSTICOS A PARTIR DE
LA SUBJETIVACIÓN DEL BAILARÍN: UN DIÁLOGO ENTRE
PELBART, LEPECKI Y MACÍAS OSORNO”**

**Tesis Previa a la obtención del título de
Licenciada en Artes Escénicas: Teatro y Danza**

AUTOR: MILENA PAMELA MONTENEGRO CASTILLO

C.I. 0401705736

DIRECTORA: Mgt. CONSUELO MALDONADO TORAL

C.I. 1704977824

Cuenca-Ecuador

2018

RESUMEN

En el universo de lo cotidiano se manifiestan las normas sociales hegemónicas, la anestesia sensorial, el sobrevivencialismo actual. Estas atraviesan la anatomía y construyen una corporalidad determinada desde el campo físico hasta lo más profundo e indescifrable del ser humano. Podemos decir que los deseos, las voluntades, el derroche energético y la singularidad, son lugares normados históricamente. La presente investigación estudia el cuerpo que está inmerso en la danza contemporánea y a su vez coexiste con la biopolítica, desde tres perspectivas teóricas: con André Lepecki investigador de la danza trazamos un territorio para relacionar a la danza con las hegemonías; junto a la bailarina y pedagoga Zulai Macías Osorno y el filósofo Peter Pál Pelbart buscamos debilitar la frágil sensibilidad inmersa en el sobrevivencialismo contemporáneo.

Así, trazamos tres principios creativos: cuerpo inacabado, resistir, agotar, para generar procedimientos dancísticos que impulsan el movimiento corporal desde la sensibilidad. A partir de un laboratorio buscamos agotar los modos de codificación motriz para visualizar grietas que permitan descubrir un cuerpo en constante transformación y descifrar, la potencia de la percepción en relación con el otro cuerpo, el otro espacio, el otro tiempo. Caminamos al encuentro de una afectividad porosa que devela la potencia de los procesos de singularización los que a su vez susurran la infinitud del cuerpo. Intensificamos la práctica dancística y la vida misma, dibujamos un territorio que deja más preguntas que respuestas en una obra de experimentación dancística llamada *Kairós*.

PALABRAS CLAVES

BIOPODER, CUERPO SENSIBLE, DANZA, AFECTIVIDAD, SINGULARIZACIÓN.



ABSTRACT

In daily life, hegemonic social norms, sensorial anesthesia, and survivalism are manifested. Those pass through the anatomy and construct a determined corporality from the physical field to the deepest and undecipherable of the human being. We can say that desires, wills, energy waste, and uniqueness are places historically regulated. The present research studies the body that is immersed in contemporary dance and in turn coexists with biopower from three theoretical perspectives. With the choreographer André Lepecki, we drew a territory to relate dance with the hegemonies: with the dancer and pedagogue Zulai Macías Osorno and the philosopher Peter Pál Pelbart we seek to weaken the fragile sensitivity immersed in contemporary survivalism.

Thus, we trace three creative principles: the unfinished body, to resist and to exhaust to generate dance procedures that drive the body movement within the sensibility. In a laboratory, we try to exhaust the modes of motor coding, to visualize cracks that allow us to discover a body in constant transformation, and to decipher the power of perception in relation to the other body, the other space, the other time. We walk to the encounter of a porous affectivity, which reveals the power of the processes of singularization, which whispers through the infinity of the body. We intensify dance practice and life itself, we draw a territory that leaves more questions than answers in a work of dance experimentation called *Kairós*.

KEYWORDS

BIOPOWER, SENSIBLE BODY, DANCE, AFFECTIVITY, SINGULARIZATION.



ÍNDICE

Introducción	10
CAPÍTULO 1: Estructura hegemónica, colonizadora o de biopoder	14
1.1. El cuerpo sensible: una inscripción ambigua y frágil	14
1.2. Principios y nociones para la estructuración de procedimientos creativos que develan una corporalidad sensible.....	26
1.2.1. El cuerpo inacabado	27
1.2.2. Resistencia.....	30
1.2.3. Agotar.....	33
CAPÍTULO 2: Procedimientos de creación dancísticos: en construcción de la singularización del bailarín	35
2.1. El cuerpo inacabado y la fragmentación sensorial	36
2.2. Resistir y el proceso de contraponer dos temporalidades	40
2.3. Agotar y la construcción de una presencia viva.....	43
CAPÍTULO 3: Análisis de la muestra de experimentación dancística: del laboratorio a la obra “ <i>Kairós</i> ”	46
3.1. Instantes potentes: por descubrir, construir y escribir en el espacio	47
3.2. La voz: hacia una dramaturgia posible.....	55
Conclusiones	61
Referencias bibliográficas	68
Apéndices y materiales complementarios	69
Apéndice A: Planificación del laboratorio	69
Apéndice B: Lista de ejercicios y explicaciones	71
Apéndice C: “ <i>Kairós</i> ” adjunto en DVD.....	75
Apéndice D: “ <i>Ejercicio Escénico</i> ” Adjunto en DVD.	75



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fotografía 1. Ejercicio el científico.....	37
Fotografía 2. La mirada.....	39
Fotografía 3. La caminata	42
Fotografía 4. Caídas y recorridos	44
Fotografía 5. Caídas y recorridos	45
Fotografía 6. El científico	48
Fotografía 7. Ventanas corporales.....	49
Fotografía 8. El abismo	51
Fotografía 9. Caídas y recorridos	52
Fotografía 10. La pausa.....	54
Fotografía 11. Caídas y recorridos	55
Fotografía 12. Ventanas corporales.....	56
Fotografía 13. Espacios imaginarios	57
Fotografía 14. La procesión	59
Fotografía 15. Los abrazos	60



Cláusula de Propiedad Intelectual

Milena Pamela Montenegro Castillo, autora del trabajo de titulación **“Procedimientos de creación dancísticos a partir de la subjetivación del bailarín: un diálogo entre Pelbart, Lepecki y Macías Osorno”** certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 8 de marzo de 2018

Milena Pamela Montenegro Castillo

C.I: 0401705736



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Milena Pamela Montenegro Castillo en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **“Procedimientos de creación dancísticos a partir de la subjetivación del bailarín: un diálogo entre Pelbart, Lepecki y Macías Osorno”**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 8 de marzo del 2018

Milena Pamela Montenegro Castillo

C.I: 0301705736



Dedicatoria

A Inés y Aníbal,
Gracias a su amor, generosidad y fuerza latente, aún sigo viva...y a Hijikata, la gata parda
delirante y demencial.



Agradecimientos

Kairós es el dios del -aquí y ahora- es la puerta, es la oportunidad de expandir el tiempo en la corporalidad. Es un estado del ser que se funde con los instantes fugaces y ciertamente únicos. Él nos sobrevuela.

Gracias:

Estefanía - María José - Liara - Pedro - Choko - Coco...porque en esta búsqueda fuimos Kairós.

INTRODUCCIÓN

Los lugares de investigación de la danza contemporánea son múltiples, y en este caso partimos de la necesidad de indagar la fragmentación de las estructuras estáticas que rigen y modelan el cuerpo, estas estructuras pueden ser: sociales, políticas, afectivas o de técnicas dancísticas.

André Lepecki, investigador de coreografía y dramaturgia de la danza contemporánea, plantea la posibilidad de visualizar un puente entre el universo coreográfico y el mundo de la rutina racional y política. Analiza las cualidades y características del movimiento corporal que emergen en la escena dancística como enunciación de la posición política frente a un contexto social.

En este sentido André Lepecki (2009) investiga la relación de la danza con las hegemonías y la necesidad de agotar las inscripciones narrativas heredadas a través de los gestos, las acciones corporales de orden dominante y señala que:

El polvo histórico no es una simple metáfora. Entendido en sentido literal, pone de manifiesto cómo las fuerzas históricas penetran profundamente en las capas interiores del cuerpo: polvo que sedimenta en el cuerpo, que sirve para dar rigidez a la suave rotación de juntas y articulaciones, que ata el sujeto a caminos y pasos excesivamente preceptivos, estancando el movimiento en una determinada política de tiempo y de lugar. (pp. 36)

Desde la necesidad de sacudir el polvo histórico y analizar el territorio de la práctica de la danza contemporánea como un lenguaje que puede evidenciar las estructuras hegemónicas del cuerpo político, trazamos una línea que nos aproxime a estas ideas de una forma más precisa y clara a nuestra práctica dancística.

En ese sentido aparecen los estudios del cuerpo desde dos amplias perspectivas: una de Peter Pál Pelbart, y otra de Zulai Macías Osorno, que en el proceso investigativo son alimentadas por otras miradas. Invocamos lecturas de: Félix Guattari & Suely Rolnik, Marie Bardet, Renaldo Elesbão de Almeida, Jean Frédéric Chevallier, Mariana del Mármol, Natalia Mariana Pagano y Mariana Sáez.

Como bailarina, estudiante e investigadora de las artes escénicas me surge la necesidad de fisurar la sensación manipuladora del poder, vivir a partir de mis propios deseos, conocerme en mis experimentaciones y apartar los calificativos y las calificaciones, etc. Para que el cuerpo a través del movimiento se libere de los discursos que lo dictaminan y se encuentre así mismo, en su soledad.

La experiencia de encontrar la danza a través del aprendizaje por medio de la imitación, es un camino que la escuela o la academia buscan para estructurar un cuerpo que aprenda a moverse y conozca la potencia de lo que significa danzar. Aquello se encuentra desde un entrenamiento continuo donde se desarrollan habilidades corporales, destrezas físicas que el cuerpo las convierte en herramientas para desplazarse por el piso y el escenario.

Es decir se parte desde las formas corporales que un bailarín dibuja en los contornos de su fisicidad y que la retina del ojo de otro cuerpo recepta, aprende y traduce a su corporalidad. Buscar la danza desde la forma, es una manera de ampliar, modificar y transformar el cuerpo que habita la trivialidad del universo ciudadano. Sin embargo, existen otras técnicas que buscan construir procesos dancísticos que se distancian de la forma y apelan a la búsqueda de otros territorios que impulsen el movimiento corporal.

Hartos de copiar, reproducir, repetir y mecanizar movimientos corporales con destreza y agilidad, que derivan de la creación de otro cuerpo, vemos la necesidad de investigar en nuestra corporalidad, solo para sentir que existen otras posibilidades para pulsar el movimiento. El cuerpo es poseedor de una inteligencia corporal dinámica, es decir, aprende rápidamente las cualidades dancísticas y mecaniza los movimientos corporales a través de la repetición en un constante entrenamiento. Estos últimos, no son suficientes para crear momentos escénicos y desarrollar un encuentro vivaz entre el bailarín y el espectador.

Pensamos que en la práctica de las técnicas dancísticas encaminadas a controlar y conocer el funcionamiento de la máquina corporal, emerge la fuerza de la danza. Aun así, nos inquieta buscar otros caminos que impulsan y provocan el nacimiento del movimiento.

Surge la interminable pregunta: ¿Qué es lo que necesita la danza para que se mantenga presente, viva, sensible? Encaminamos la búsqueda hacia el territorio de la percepción y la

potencia de las sensaciones como fuente inagotable del movimiento. Miramos la sensibilidad dormida desde la perspectiva del filósofo Peter Pál Pelbart y vemos que es imprescindible fragilizar, agrietar y despertar el mapa anatómico sensorial. La sensibilidad está abstraída por la sobreinformación de estímulos que los medios de comunicación, la tecnología, el biopoder, la educación y la historia se han encargado de construir e inscribir en las cartografías corporales con fines de consumo masivo, distribución y control de las acciones anatómicas que edifican hegemonías. Una especie de silenciamiento corporal que produce vidas de baja intensidad.

Actualmente se intenta ocultar la vulnerabilidad y envejecimiento corpóreo. Frente a esto, se crea la ilusión de una juventud y salud eterna, entre otras infinitas domesticaciones sensoriales y físicas que niegan las múltiples capacidades del cuerpo. Entre estas, vislumbramos la fuerza de los deseos, las voluntades y la diferencia de cada ser humano en el encuentro sensible con el mundo.

Nuestra sociedad cada vez nos aleja de la sensibilidad, consume de todo y nada le afecta, la vida olvida el juego. En este sentido el cuerpo se encuentra sumergido en ideas que de una u otra manera determinan las acciones corporales, desarrollan hábitos y mecanizan la anatomía en un intento de cerrar las significaciones de ser un ser humano.

Actualmente la misma corporalidad que sobrevive en el universo racional con la sensibilidad dominada por fuerzas mundanas conectadas al pensamiento binario y dualista, es la corporalidad que danza en el escenario. La bailarina Zulai Macías Osorno (2009) en su libro *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*, realiza estudios sobre los cuerpos que habitan el territorio de lo cotidiano y el territorio del hacer dancístico. Propone rebasar el poder hegemónico que se impone tanto en el plano social como en el plano dancístico. Aquello implica cuestionar los formatos que la danza reside para visibilizar la existencia de un cuerpo saturado de reglamentos y estereotipos de movimientos.

El cuerpo está cansado de mecanizar reglas, estatutos y normas que limitan, en este caso nuestro ser. Pensamos que, para generar el espacio de la creación es imprescindible trazar el camino hacia la desestructuración. Para ello, busquemos establecer nuevas conexiones: neuronales, afectivas, corporales, espaciales y temporales.



En el primer capítulo construimos la relación que la danza tiene con el biopoder contemporáneo desde perspectivas antropológicas y dancísticas. Teorías que sirven de plataforma para construir tres principios creativos: el cuerpo inacabado, resistencia, agotar, características que vemos necesarias para alimentar la exploración corporal.

En el segundo capítulo, estos principios se teorizan y fusionan al construir un laboratorio que indaga la teoría y la práctica, con el objetivo de desarticular las estructuras del cuerpo y los patrones de movimiento para potenciar la sensibilidad que ya posee el ser humano. El laboratorio de investigación corporal deviene en una muestra del ejercicio escénico, que se convierte en una obra de experimentación dancística llamada Kairós.

El tercer capítulo está dedicado a analizar la puesta en escena de Kairós, sus potentes instantes y los elementos dramáticos que la obra puede desarrollar en el futuro para consolidarse.

Podemos decir que la presente investigación ha sido un viaje que nos hizo vivir tanto en el mundo de la trivialidad cotidiana como en el laboratorio, las tres características que elegimos indagar, en ese sentido fuimos: el cuerpo inacabado, resistir, agotar. Luego del proceso investigativo nos queda lo que sentimos, el delirio de sabernos un cuerpo de significados infinitos, la experiencia propia como único parámetro de medida, y la fuerza de la danza siempre rebasando la palabra escrita, y todo aquello que intente significarla con única verdad.

CAPÍTULO 1

Estructura hegemónica, colonizadora o de biopoder

1.1. El cuerpo sensible: una inscripción ambigua y frágil

André Lepecki, investigador de coreografía, artes visuales y escritor del libro *Agotar la danza: performance y política del movimiento*, analiza a la danza moderna y señala la característica del agotamiento del movimiento continuo en las coreografías, una característica que podría entenderse como postura política en relación a lo que sucede en el mundo por parte de los bailarines o coreógrafos a los que estudia y que han marcado estéticas de creación actuales. Lepecki afirma que “La práctica de la danza a través del punto de vista del pensamiento político podría realmente abrir la posibilidad de movilizar no sólo teorías sino, además, cuerpos que de otro modo serían políticamente pasivos” (2009, p.31).

En este sentido el cuerpo que danza tiene la facultad de enlazar su práctica dancística con una determinada forma de pensar, reconstruyendo su propio sentido de enunciación al momento de la creación y exposición escénica de la anatomía como territorio artístico. El cuerpo es político por estar inmerso en la sociedad y ser testigo de los diálogos de movimiento que se generan con las fuerzas del mundo, independientemente de tener o no la conciencia del poder inabarcable de transformación anatómica.

De allí que André Lepecki propone en su investigación que el movimiento corporal es un acto que se relaciona con lo político y los cambios sociales de una época histórica. Por ello es importante que las coreografías tomen la responsabilidad de cada presente y así consigan revelar una cualidad de movimiento, una cualidad de vida.

El cuerpo es un lugar de inscripción por donde atraviesa la historia del ser humano y sus construcciones sociales, afectivas, tecnológicas, comunicativas, etc. Es decir, el movimiento corporal y gestual sucede en la anatomía que alberga infinidad de información, y la danza, asoma como un dispositivo de apropiación de una determinada forma de relacionarse, sentir y existir en un cuerpo en relación con el mundo y su presente.

Volviendo al análisis que André Lepecki (2009) elabora respecto a la noción del poder poscolonialista instaurado en los procesos de la modernidad, menciona que:

Dado que hoy en día toda creación social y política tiene lugar en el marco del colonialismo y sus metamorfosis actuales, llevo a primer plano la teoría poscolonial y la teoría crítica de las razas como socios fundamentales para hacer una evaluación crítica de cómo en algunos casos la danza contemporánea y las actuaciones cinéticas cuestionan el colonialismo y sus nuevos disfraces. (pp. 35)

En este sentido André Lepecki en su libro indaga la relación de los discursos poscoloniales con la práctica dancística actual. Lo que nos interesa aquí es saber que la danza contemporánea es heredera de discursos de la época moderna, posmoderna, entre otras, y que dialoga con aquellos pensamientos algunos obsoletos pero vigentes en el tiempo, como por ejemplo la sensación de la hegemonía.

En este caso la noción de hegemonía se relaciona a la coreografía en el estudio de la danza moderna de Lepecki (2009) menciona que:

La coreografía requiere entregarse a las voces dominantes de los maestros (vivos y muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, sexuales, raciales), todo ello para la perfecta realización de un conjunto transcendental y preordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer <<espontáneos>>. (pp.27)

Entonces entendemos por hegemonía al disciplinamiento de la subjetividad, mediante procesos de aprendizaje que exigen mecanizar el cuerpo y el movimiento para ajustar a meras formas vacías de afecto y generosas de espectacularidad, que priorizan la homogeneización corporal e invisibilizan el sentido de la diferencia.

Esta sensación hegemónica es parte de la corporalidad actual, por lo tanto, a la danza contemporánea le corresponde cuestionar su sentido de resistencia y su noción de creación, desde un suelo que movilice discursos, ya que siguiendo los enunciados de Lepecki, el poder de la danza es movilizar pensamientos.

Comprendemos el rastro del efecto hegemónico que asoma en el cuerpo, entendido como “El efecto destructivo de las fuerzas hegemónicas que constantemente tratan de dominar e impedir la creación de subjetividades al obligar a los individuos a entrar en mecanismos reproductores de sometimiento, abyección y dominación” (Lepecki, 2009, p.25). Si esta sensación de silenciamiento y anulación de subjetividades atraviesa la corporalidad entonces es preciso definir qué es un cuerpo.

En este contexto emerge el artículo *Sobre el aporte de la antropología del cuerpo a las ciencias sociales* (2010), un estudio realizado por el grupo de investigación conformado por: Mariana del Mármol, Natalia Mariana Pagano y Mariana Sáez, analizan la noción del cuerpo en un cruce: antropológico, social, político y artístico, reflexionando así con las teorías que devienen de estas ciencias, en el intento de identificar conceptualmente lo que podría ser el cuerpo humano.

Una propuesta desde los estudios socioantropológicos establece la idea de un cuerpo como construcción sociocultural y buscan el distanciamiento del cuerpo mirado como mero objeto biológico. Mármol, Pagano y Sáez, reconocen tres tendencias dentro de los estudios socioantropológicos del cuerpo, basándose en las investigaciones de las antropólogas Nancy Scheper-Hughes y Margaret Lock, quienes plantean tres nociones del cuerpo.

La primera noción del cuerpo consiste en la perspectiva de una corporalidad social, esto quiere decir que corresponde a la lectura de los símbolos inmersos en la sociedad como lenguaje comunicador “El cuerpo es visto desde esta perspectiva como producto de un conjunto de sistemas simbólicos socialmente compartidos y atravesado por significaciones que constituyen la base de su existencia individual y colectiva” (Mármol, Pagano & Sáez, 2010). Esta sería la idea que determinaría la estructura de pensar la anatomía en relación con la naturaleza, la cultura, la sociedad.

La segunda noción es la perspectiva de un cuerpo político tejido por la vigilancia y el control, que lo visibilizan como espacio de inscripción, de discursos disciplinarios, organización individual y colectiva, en otras palabras “El cuerpo es visto como un lugar de

inscripción de los discursos sociales, atravesado por dispositivos de disciplinamiento, normalización, vigilancia y control” (Mármol, Pagano & Sáez, 2010).

Y la tercera noción es la que tiene que ver con el cuerpo individual, esto quiere decir que se aleja del cuerpo como objeto de estudio y se enfoca en la experiencia de vida, para ampliar esta idea Mármol, Pagano y Sáez (2010) evocan el pensamiento de Merleau Ponty:

Esta línea de análisis retoma la noción de ser-en-el- mundo de Merleau-Ponty y se expresa en la perspectiva del *embodiment* proponiendo “una aproximación fenomenológica en la que el cuerpo vivido es un punto de partida metodológico antes que un objeto de estudio.

Acercarnos a la noción de experiencia vivida como fuente de conocimiento, es retomar la subjetivación corporal que tiene que ver con procesos de individuación, que vislumbran afectividades que posibilitan expandir la noción de habitar el mundo, es por esto que es necesario revisar las nociones de la materialidad del cuerpo. Mirar la idea del cuerpo en occidente.

En el mismo texto esta vez desde la las nociones de la materialidad del cuerpo, ellas proponen que no puede definirse en términos de lenguaje ni representación, ni mucho menos en el sentido de irreductibilidad a discursos sociales, así traen las perspectivas de tres autores: Maurice Merleau-Ponty, Frederick Nietzsche y Judith Butler, ellos con sus diferentes posicionamientos y épocas históricas confluyen y proponen desplazar la división cartesiana que considera el cuerpo diferente del alma, también la visión de la anatomía occidental estancada en el pensamiento platónico dualista y binario.

Para adentrarnos más y comprender el pensamiento dualista, Mármol, Pagano y Sáez (2010) explican que:

Este dualismo, que aparece recurrentemente en los modos dominantes de definir al hombre en occidente, es sólo una de las formas en los que se expresa el binarismo excluyente y jerarquizante que estructura el pensamiento occidental. Este binarismo, no sólo opone lo material a lo inmaterial, el cuerpo al alma, lo sensible a lo inteligible, sino también lo falso o verdadero, lo terrenal a lo divino, la mujer al hombre, la pasión a la razón... subsumiendo, en todos los casos el primero al segundo de los términos mencionados.

El dualismo desarrolla las jerarquías estructuralistas al oponer una cosa con otra, una palabra frente a otra. Ponty, Nietzsche y Butler en el análisis realizado por el grupo de estudios del cuerpo, critican el sentido del binarismo y proponen visualizar un cuerpo distinto del pensamiento racionalista occidental y centrar la mirada en la corporalidad como fuente transformadora de discursos.

En este sentido las teorías mencionadas desde el estudio socioantropológico y filosófico buscan profundizar y expandir cualquier noción que intente definir y cerrar significados al cuerpo. El pensamiento platónico plasma la concepción del dualismo en la historia del ser humano occidental, lo que construye hegemonías y categorías verticalizadas al momento de relacionarse una persona con las otras personas, con la sociedad, y con el mundo. Esta noción racional y conceptual atraviesa la materialidad del cuerpo como un discurso cerrado y único.

Mármol, Pagano y Páez, explican en su investigación que el medio para conservar la idea de una norma, categoría y orden que establece el poder hegemónico, es a través de la repetición de la norma que se instaura en el pensamiento racional, pero que aun así siempre habrá una grieta por la que se desborda la incomplitud del precepto. Ellas analizan que la repetición de la norma nunca es igual, siempre habrá una pequeña diferencia, un error que desplaza la noción de creer que repetir la norma es consolidar la igualdad. La fisura o grieta de error, de imperfección que tiene un cuerpo frente a otro o una acción cotidiana frente a otra, es el espacio que nos permite pensar en que es posible resignificar las nociones fijas del conocimiento de lo que es un cuerpo.

Entonces el cuerpo como territorio hegemónico es inconcluso, Mármol, Pagano y Páez (2010) mencionan:

El hecho de que toda inscripción, o todo lugar de emergencia del sujeto sea incompleta y ambigua, es decir, que no tenga una significación cerrada, da al sujeto la posibilidad de resolver en la praxis la incompletitud y la ambigüedad de la inscripción.

La inscripción es un conjunto de discursos, ideas, pensamientos que intentan definir lo que es un cuerpo. A través de la historia y la cultura, se han creado algunas ideas como la que hemos mencionado acerca del pensamiento binario que contrapone una cosa frente a otra, en

el intento de estructuralizar, dividir y definir dos lugares en el sentido de oposición, que pretenden cerrar la significación del cuerpo y de esa manera limitar, controlar, ordenar y distribuir las capacidades de un cuerpo, en este caso concebido desde la perspectiva de ser un objeto.

Pero si una inscripción es ambigua e incompleta ahora que sabemos que existen mínimas diferencias al momento de repetir una normalización. Entonces es posible esbozar un camino para explorar y resignificar la presencia del cuerpo en el mundo. Y aunque es materia, es mecánico, es discursivo, es emocional, es también un cuerpo siempre incompleto en significado y por ello poseedor de la resignificación a las normas que lo modelan y contienen.

Desde esta perspectiva se plantea profundizar e intentar conocer cuáles son las inscripciones ambiguas que limitan y contienen los bordes de la corporalidad actual. La anatomía continúa siendo un lugar de inscripción, discursos, teorías, ideas, disciplinas, eficiencia, prácticas, que instalan a la anatomía en la sobrevida según explica Peter Pal Pelbart, residente en el Brasil, filósofo, ensayista, y director del grupo teatral Ueinz. En su texto denominado *Vida y muerte en contexto de dominación biopolítica*, despliega ampliamente el pensamiento de la contemporaneidad del cuerpo en relación con la vida.

Y evocamos la noción de sobrevida con Peter Pál Pelbart (2008) cuando menciona:

En todo caso, cuando la vida es reducida al contorno de una mera silueta, como decían los nazis al referirse a los prisioneros, *Figuren*, figuras, maniqués, aparece la perversión de un poder que no elimina el cuerpo, pero lo mantiene en una zona intermediaria entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo inhumano: el sobreviviente. (pp.3)

Es un estado de minimizar las capacidades sensibles del ser humano, al mantenerlas sumidas en el entretenimiento capitalista, es también una reducción del cuerpo al mínimo accionar del hecho biológico de la vida, y la construcción de una anatomía eficaz y extenuada, así se presenta la sobrevida que deviene del biopoder, según Peter Pál Pelbart (2008) explica que “El biopoder contemporáneo ya no se responsabiliza de hacer vivir, ni de hacer morir, sino de hacer sobrevivir. Él no ataca a la vida ni a la muerte, pero crea y gestiona sobrevivientes produciendo la sobrevida” (p.4).

En términos históricos en la época del modernismo, Michel Foucault con la investigación panóptica estructura las nociones del poder, aplicadas al cuerpo desde las instituciones que regulan el espacio, las actividades y el tiempo, convirtiendo la corporalidad sumisa y productiva con ideas reguladas. A través del tiempo la teoría pos-estructuralista del poder se transforma en biopoder, término que Peter Pal Pelbart desarrolla definiéndolo como aquel que se filtra por lugares inimaginables, a ello se suma que ya no es un control impuesto, sino que voluntariamente se accede a él.

Pelbart (2008) detalla al biopoder como un estado del ser humano actual y define que:

Para resumirlo en una frase: el poder ya no se ejerce desde afuera, ni de arriba, sino por dentro, pilotando nuestra vitalidad social de cabo a rabo. Ya o estamos alrededor de un poder trascendente, o de un poder apenas represivo, se trata de un poder inmanente, productivo. (pp. 1)

Podemos decir que el biopoder se encarga de mantener al ser humano en un estado de vida poco potente, abstraída de una propia voluntad, a la vez que crea la ficción de vivir con una sensibilidad controlada, estereotipada y limitada. Un biopoder que mutila las preguntas de las fuerzas de la existencia humana con el mundo, que ciega e invade y modula la vida, convirtiéndola en sobrevida, una vida poco potente.

Existe un biopoder que se deshace en todas las relaciones humanas y es imposible detectarlo en un sujeto o institución específica, pero se esparce por todos los lugares: el físico, el inconsciente, la subjetividad, la afectividad, la imaginación, la creatividad. El cuerpo atravesado por la sobrevida, es saturado de información, estímulos, consume de todo pero nada le afecta, vive en un estado de menor intensidad, Peter Pál Pelbart (2008) dice “La sobrevida es la vida humana reducida a su mínimo biológico, a su desnudez última, a la vida sin forma, al mero hecho de la vida, lo que Agamben llama la vida desnuda” (p. 4).

Continuando con este sentido de la sobrevida decimos que se balancea entre lo humano y lo inhumano, la aceptación de los estereotipos idealizados en belleza, salud, juventud, ahogada en los placeres más próximos que niegan el dolor, la tristeza, la soledad. Pelbart menciona “Por un lado se trata de adecuar el cuerpo a las normas científicas de salud, longevidad, equilibrio,

por otro, se trata de adecuar el cuerpo a las normas de la cultura del espectáculo, conforme el modelo de las celebridades” (2008, p. 5).

De esta forma Pelbart expone un cuerpo adormecido sensorialmente y abstraído de él, en la idealización de la ascesis voluntaria, en el deseo de querer ser el otro: el de la realidad virtual, el de la publicidad, el que aparentemente goza de un estado de felicidad, esto nos permite entrever un continuo estado de sobrevida, de la vida reducida a satisfacer el hecho biológico y así alejarse de la creación y escucha de aquellos propios deseos, voluntades, afectos.

En este contexto, la sensibilidad se encuentra abstraída por la sobreinformación, la movilidad del cuerpo situada en el hábito, un cuerpo limitado a vivir en su mínimo potencial afectivo, y máximo entretenimiento consumista. Entonces cómo llevar este cuerpo que está inmerso en la sobrevida al espacio de la danza, qué impulsa a movilizar una anatomía marcada de inscripciones ajenas a sí misma, y cómo desplazar el territorio-cuerpo-objeto a un espacio de pura potencia dancística.

Preguntas que intentaremos contestar con la propuesta que elabora Zulai Macías Osorno, bailarina mexicana e investigadora de las artes escénicas, en su libro *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Analiza la cercana relación entre el biopoder y la danza. Lo que construye un camino para el acto de danzar, inabarcable a un solo lenguaje e instrumento de expresión, con posibilidades de remover estructuras fijas y crear cuerpos móviles múltiples.

Zulai Macías Osorno (2009) menciona lo cerca que está la sobrevida del quehacer dancístico “Veremos que el poder en nuestras sociedades solo existe en la multiplicidad de relaciones concretas y actuales, sutilmente distribuidas como cruces que se mantienen en un nivel infra-político y bien cerca de la materialidad corporal” (p.79). Si el biopoder se esparce por las relaciones humanas, las prácticas cotidianas distributivas que ordenan el espacio, los gestos, la anatomía, entonces el cuerpo se ve inmerso entre la utilidad y la docilidad, entre la disciplina y el saber, reducido a objeto de inscripciones y discursos.

Zulai Macías Osorno (2009) afirma que:

Así esta captura exhaustiva de gestos, paradójicamente excluyente, tiene como meta la repartición de cuerpos en el espacio, la definición y la asignación de lugares, las ubicaciones según funciones y clasificaciones que buscan ordenar lo múltiple y confuso en lugares bien delimitados y cerrados en apariencia. (pp. 83)

Lo que Osorno menciona se involucra con el cuerpo inmerso en el quehacer dancístico, con sistemas que aplanan los cuerpos, ordenan la energía y finalmente homogenizan disciplinadamente el movimiento. La práctica de danza, que construye la identidad corpórea fija del bailarín, limita la transformación corporal y la fragilidad que reclama su visibilidad humana.

De ahí que es importante enfocar la mirada en el cuerpo, territorio que atraviesa el biopoder en infinitas partículas. Pensamos que tal vez la danza contemporánea es un espacio con una perspectiva puntual de resistencia, y que el bailarín podría cuestionar las fuerzas limitadoras del movimiento corporal.

Es preciso acercarnos a la noción de lo que es sobrevivencialismo y para ello Peter Pál Pelbart (2008) parafrasea en su texto al filósofo Slavoj Žižek quien acuña el término de postura sobrevivencialista, y menciona que es:

El espectáculo anémico de la vida arrastrándose como una sombra de sí misma, en ese contexto biopolítico en que se anhela una existencia aséptica, indolora, prolongada al máximo, donde hasta los placeres son controlados y artificializados: café sin cafeína, cerveza sin alcohol, sexo sin sexo, guerra sin bajas, política sin política – la realidad virtualizada. (pp. 7)

La existencia puede estar sumida en la mediocridad, en la banalidad, una especie de seres humanos muertos en vida, cubiertos por el polvo de la costumbre o la comodidad, el agotamiento de vivir y envejecer sin que nada cambie radicalmente. Ahora acerquemos este pensamiento a la danza y veamos cómo avivar la danza y la vida.

Un lugar que visibiliza Zulai Macías Osorno (2009) en la danza, son las estructuras de aprendizaje con la herramienta de la imitación “Cuando esta distribución no se polemiza, la danza escénica, en este caso, corre el riesgo de convertirse en mecanización confinada a la imitación, sin ningún compromiso con la producción de movimiento” (p. 90).

Si bien la imitación es un lugar para desarrollar habilidades motrices, un medio por el que la danza emerge, una forma de mantener vivas las técnicas y las danzas, mas puede convertirse en una estructura fija, por la que se filtre el exceso de control de formas e imágenes, incluso de producir sobrevivientes, peligroso para las posibles nuevas necesidades corporales.

Es preciso indagar lugares de creación, que escapen a las normas sociales dominantes hegemónicas, para expandir e intensificar la práctica dancística y la vida misma, en constante resistencia a lo que Peter Pál Pelbart (2008) menciona “Estamos todos reducidos al sobrevivencialismo biológico, a merced de la gestión biopolítica, adorando formas de vida de baja intensidad, sometidos a la tibia hipnosis, aun cuando la anestesia sensorial es travestida de hiperexcitación” (p.10).

Resistir desde la construcción de un territorio que cuestione la ambigüedad de la inscripción sobrevivencialista actual, y reclame la infinitud de la corporalidad por el mero hecho de ser portadora de información sensible que escapa a los límites del lenguaje, del significado. Para constituir una corporalidad que genera información a partir de su capacidad sensorial, y su experiencia es el testigo de las múltiples conexiones posibles.

La investigación práctica y teórica se convierte en un lugar necesario para evidenciar que el cuerpo no aguanta más el adiestramiento civilizatorio, se quiebra, reclama su fragilidad humana incontrolable, asoma por los bordes de la materialidad corporal: la imperfección, la enfermedad, y todo aquello que la sociedad quiere silenciar, ocultar. Como Pelbart (2008) diría “En suma, y en un sentido muy amplio, lo que el cuerpo no aguanta más es la mortificación sobrevivencialista, sea en el estado de excepción, sea en la banalidad cotidiana” (p. 12).

Agotar las limitaciones, desarticular la anatomía fija, fracturar la noción de un cuerpo objeto y devolverle aquello que lo con-mueve, para encontrar el motor del movimiento que crea danza, que toca al otro cuerpo, vislumbra la vibración de la piel, los huesos, la carne viva y potentemente sensorial y no el simple espectáculo trivial que ofrece entretenimiento al igual que casi todos los objetos electrónicos, entre otras cosas, creadas por el ser humano.

Para desplazar el pensamiento dualista, hegemónico y jerarquizador de la práctica dancística, y de la vida misma, es imprescindible hablar de la fragilidad que ha sido silenciada corporalmente, así como la afectividad, para ordenar y distribuir la perfectibilidad consumista del sujeto eficiente, en palabras de Peter Pál Pelbart (2008):

Delante de eso, sería preciso retomar el cuerpo en aquello que le es más propio, su dolor en el encuentro con la exterioridad, su condición de cuerpo afectado por las formas del mundo, y capaz de ser afectado por ellas: su afectividad. (pp. 12)

Es cierto que el sujeto está en constante hiperactividad sensorial, que ya nada le conmueve, Pelbart propone cultivar una porosidad de sensibilidad y fragilidad afectiva, con la intención de filtrar el riesgo de ser afectado. Entonces cabe preguntarse cómo tocar la fragilidad afectiva corporal, es aquí que el filósofo y psicoanalista francés Félix Guattari, en conjunto con la investigadora brasileña Suely Rolnik, también psicoanalista, analizan el poder de la subjetivación a partir de *los procesos de singularización* definidos como “Una relación de expresión y de creación, en la cual el individuo se re-apropia de los componentes de la subjetividad produciendo un proceso que yo llamaría de singularización” (p. 49), esto mencionan en el libro denominado *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Pensamiento que se contrapone a la producción de subjetivación capitalista, sensación de sobreinformación que se comunica por el lenguaje semiótico y aquello estructura un pensamiento general de vida.

Acerca de la subjetivación capitalista, Guattari & Rolnik (2006) mencionan:

Desde mi punto de vista, esa gran fábrica, esa poderosa máquina capitalista produce incluso aquello que sucede con nosotros cuando soñamos, cuando devaneamos, cuando fantaseamos, cuando nos enamoramos, etc. En todo caso, pretende garantizar una función hegemónica en todos esos campos. (pp.18)

El espacio del danzar debe estar en constante re-pensarse, con-moverse, y quizá con una resistencia frágil, la danza no sea absorbida por lo que mencionan Guattari & Rolnik acerca de la función hegemónica, sino digerir a través del movimiento los lugares que estructuran la práctica dancística, y florecer en devenir de múltiples conexiones por asociación, intensificando la corporalidad móvil.

Y en un intento de responder a la pregunta antes planteada, Guattari & Rolnik (2006) proponen la potencia de la voluntad, del deseo como trazo que devuelve una fragilidad afectiva porosa:

Eso se siente por un determinado calor en las relaciones, por determinada manera de desear, por una afirmación positiva de la creatividad, por una voluntad de amar, por una voluntad simplemente de vivir o sobrevivir, por la multiplicidad de esas voluntades. Es preciso abrir espacios para que acontezca. El deseo sólo puede ser vivido en vectores de singularización. (pp. 63)

El deseo que habita en los procesos de singularización, rechaza la subjetivación capitalista que bombardea la sensibilidad, la percepción. Alejar, para vivir los propios procesos, crear el propio cosmos que permita abrir paso a la capacidad de ser afectado, impresionado, en un sentido no clasificable, no determinante.

Nutrir la investigación dancística con lo que Guattari & Rolnik proponen, enlazando la perspectiva del movimiento corporal con la exploración de la singularización, propone ir a espacios en los cuales el impulso del movimiento corporal no se genere desde este lugar primario llamado subjetivación capitalista.

El proceso de asimilar la subjetividad al transitar a los procesos de singularización según Guattari & Rolnik (2006) sugiere:

Una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos, todos esos modos de manipulación y de control a distancia, rechazarlos para construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular. (pp.20)

En este sentido, rechazar y agotar los modos de codificación, se presentan como caminos para explorar el movimiento anatómico, activar la potencia de este y despertar la percepción de afectividad en relación con el otro cuerpo, el otro espacio, el otro tiempo. Buscar corporalidades móviles que toquen sus límites, que toquen la presencia viva del espacio, del espectador, que sea una danza propia, en constante conexión con lo otro, en constante transformación para que responda a lo diferencial del tiempo, del espacio, de las sensaciones.

La ambigüedad de las inscripciones radica en las pequeñas diferencias al momento de repetir una norma, una acción cotidiana. El cuerpo que investiga la danza quizá ahora más que nunca debería buscar y escapar por aquella fisura de la diferenciación, para resignificar el sentido de sensibilidad, pensamiento, materialidad corpórea, y rescatarlo del adormecimiento capitalista.

Provocar la singularidad, como un acto de resistencia a todo lo que intenta establecer significaciones cerradas del cuerpo, provocar la necesidad de descubrir un deseo propio, que en un inicio minado de discursos e inscripciones pretenden hegemonizar la percepción del ser humano en relación al mundo. Transgredir la alienación sobrevivencialista, para encontrar múltiples nociones de cuerpos posibles de ser habitados a través del acto dancístico y escénico.

1.2. Principios y nociones para la estructuración de procedimientos creativos que develan una corporalidad sensible

¿Cómo desplazar los lenguajes dominantes, las hegemonías, el pensamiento binario, los discursos establecidos que habla Zulai Macías Osorno, la sobrevivencia cotidiana que habla Peter Pál Pelbart? ¿Cómo agrietar la sensación manipuladora que se percibe en la sociedad? A partir de las preguntas planteadas surge la necesidad de desestabilizar el cuerpo de los lugares conocidos, aprendidos, para permitir surgir una superficie corpórea que teja lo desconocido, el tiempo se expanda, el cuerpo se potencie, emerja la sorpresa y así generar una grieta que vislumbre nuevas conexiones de movimiento, pensamiento y afecto.

Decidimos generar un laboratorio teórico-práctico de danza contemporánea para llevar un proceso de investigación corporal y escénica con tres bailarines y abordar la búsqueda de la singularización. Pensamos en usar la herramienta de improvisación para distanciarnos del lugar de imitación y abrir la puerta para activar la singularidad del intérprete marcada por el sentido de voluntad, la fuerza de la imaginación y el acto creativo como motores que embarcan el viaje a lo desconocido.

Durante el laboratorio se aborda la herramienta de la improvisación en términos de exploración esto implica premisas concretas y objetivos claros, para encontrar una danza que permita indagar el cuerpo creativo y el tiempo expandido. La improvisación de movimiento

corporal se activa con premisas previamente seleccionadas para luego ser exploradas con el grupo de bailarines investigadores. Ellos poseen la posibilidad de apropiarse de aquellas premisas o quizá negarlas para evitar que se conviertan en un sitio inamovible en cuanto a la necesidad de cada investigador, punto importante para enlazar diálogos irracionales que van más allá de la significación.

Un lugar que no busca el rendimiento, ni el virtuosismo, sino el cuerpo presente, activo en un tiempo y espacio dilatado, extenso, contenido, orgánico. Un tiempo que resiste a toda la insoportable linealidad e inflexibilidad de la rutina, del cuerpo consumista, jerárquico, de bellezas mudas, inmerso en un girar infinito.

Agotar el efecto del orden, del silenciamiento corporal anticipado a la vida misma, derretir el tiempo del reloj, tiempo inacabado, intangible, innumerable. El camino de la improvisación activa el movimiento llevando el cuerpo a encontrar la intensidad de la vida: el tiempo presente.

Durante la investigación y luego de tener claro que la danza necesita alejarse de los discursos fijos, del estado de sobrevida, aparecen tres principios creativos: cuerpo inacabado, resistencia, y agotar; son las grietas que vislumbran conexiones desconocidas de movimientos. Los principios mencionados pueden ser la base para pensar la danza, y desplazar el cuerpo que está reducido a lo cotidiano.

Planteamos un laboratorio que se elabora de la investigación teórica y se estructuran procedimientos para la fase práctica, es decir: el cuerpo inacabado, resistencia, agotar, son principios que luego se entrelazan con ejercicios prácticos, intuyendo una investigación teórico-práctica que genere una plataforma para la investigación corporal, y pretenda crear procedimientos dancísticos que develan un cuerpo sensible, diferente, en la búsqueda de re-significar estructuras fijas, y potenciando el instante escénico del bailarín.

1.2.1. Cuerpo inacabado

Diferentes discursos, ya sean culturales, sociales, de alguna forma buscan definir al sujeto, su comportamiento, y las prácticas cotidianas van regulando las corporalidades, los espacios,

los movimientos, los tiempos. Existe en el cuerpo lo transitorio, lo cambiante, la transformación inevitable y visible, que escapa a cualquier idea que intente dibujar un cuerpo acabado.

La fragilidad corporal emerge como un lenguaje de afecciones, imperfecciones, el aspecto humano imprescindible al momento de intentar encajar en un determinado orden. En palabras de Zulai Macías Osorno (2009):

Para huir de esta fragilidad, del contragolpe que se da al poder desde la inevitable reivindicación del mismo cuerpo siempre inabarcable, éste será sometido a un universal fundado en lo natural y en la razón (a un cuerpo entendido sólo como anatómico), que limita su experiencia al funcionamiento automático y anónimo. (pp. 85)

Y aunque el movimiento en el sujeto se desarrolle en un marco de funciones biológicas, anatómicas, físicas, observadas desde el funcionar mecánico del cuerpo, además de las funciones del orden y las hegemonías, el cuerpo respira mostrándose inconcluso y afectivo. Al referirnos a una corporalidad inacabada, no queremos decir que es un cuerpo al que le falte una parte física, sino, cambiante a partir de la perspectiva de estructuras moleculares, discursivas, sensitivas. Suscitar un territorio que desplace lugares estáticos y aparentemente inamovibles, es como abrir un paréntesis en un texto ya escrito.

Peter Pál Pelbart (2008) propone con preguntas la posibilidad de acercarse al cuerpo siempre inconcluso, cambiante, movedizo: ¿Cómo entonces preservar la capacidad de ser afectado? ¿No sería preciso cultivar una cierta porosidad, hasta mismo una fragilidad, una sensibilidad que nos devolviese el poder de ser afectado?” (p. 12). Por eso se vuelve importante inventar la desviación de la estructura hegemónica, colonizadora, o de biopoder, y abordar el laboratorio teórico-práctico de danza contemporánea como un lugar de investigación corporal y dancística donde los estímulos sensoriales no se acumulen y atropellen tenazmente. Sino donde exista un espacio y tiempo para ver, para escuchar, para la palabra escrita y hablada tan importante en la danza que buscamos, una danza que visibiliza los detalles, los bordes del cuerpo, evocando la imagen de una sala vacía, o de una persona que aquieta el ritmo del hábito.

La sensibilidad, un camino que anuncia lo inconcluso corporal, ello implica siempre cambiante, para hacer consciente la constante transformación, es necesario acercarse a los

estudios de técnicas somáticas “sensibilidad esto es, la capacidad de sentir la diferencia” (Bardet, 2015, p.195). Un enfoque neuromuscular, auto-consciente, psico-físico, en procesos vivos y dinámicos que comprenden el cuerpo en múltiples conexiones sensibles y diferentes. La capacidad de ser afectado que antes menciona Pelbart, y la porosidad que se necesita, es posible que se encuentre en la diferencia de las sensaciones de distintas intensidades.

Marie Bardet investigadora de la filosofía del cuerpo, teórica-práctica de la técnica somática denominada Feldenkrais, en su estudio: *La atención a través del movimiento: el método Feldenkrais como disparador de un pensamiento sobre la atención*, escribe ampliamente acerca de dislocar la mirada del cuerpo-objeto a través del método Feldenkrais, proponiendo la sensibilidad marcada por las sensaciones que en cierta forma no son medibles, pero si diferenciables y por ello potentes, otorgando la posibilidad de un cuerpo transfigurable, atento, perceptivo, vivo.

En el límite, toda sensación es apenas una derivación de pasar del umbral de la sensibilidad entre imperceptible y perceptible, reproduciendo a lo largo de la sensación y de sus diferentes intensidades. Sentir es sentir una diferencia, una diferencia como pasaje, pasaje del umbral de lo casi nada y de sólo un poco. (Bardet, 2015, p.199)

El cuerpo como objeto terminado y definido es desplazado, para indagar en la relación de conexiones conscientes e inconscientes, que acercan a percibir lo otro por medio de la capacidad de la diferenciación. La diferenciación de impulsos sensoriales es lo que permite generar movimientos corporales cargados de información subjetiva, capaces de tocar sensaciones únicas en la escena. Con la atención puesta en la variación de las sensaciones, se percibe lo diferente que puede ser una sensación de otra, con la atención no estática sino completamente dinámica.

Al respecto Marie Bardet (2015) escribe:

Feldenkrais anuncia, entonces, que desea tomar en consideración el ser humano en su totalidad -aún más precisamente como una *relación*, entre diferentes elementos. Esa relación es profundamente dinámica, modificable, porque ella es la variación entre los diferentes elementos. (pp. 194)

Relaciones del cuerpo con el piso, el músculo con el hueso, y otras más a detalle que conectan lo psico y lo físico, más una atención dinámica y diferencial, crean el espacio para

indagar un cuerpo modificable, y por ello inacabado, lo sensible del pensamiento en movimiento. Afinar la sensibilidad, que siempre está, pero un poco vendada, un poco silenciada, por sobreinformación, biopoder, hábitos, y por eso se tornan tan importantes las herramientas que Marie Bardet investiga en los estudios somáticos. Herramientas que permiten entablar un cruce y asociarlas con la danza, para enriquecerla.

Necesario pensar la danza, para situar la escena desde puntos que colaboran y corresponden a experiencias actuales, pulsando y potenciando la presencia de un cuerpo móvil que se deja ver, percibir, tocar con la mirada del otro, en un cruce de afectos.

1.2.2. Resistencia

Las prácticas cotidianas, los modelos, los arquetipos, la imitación, los lugares de control, proponen una forma de pensar, de sentir y desplazarse en el espacio, de una manera sedentaria, somnolienta, y aunque parezca una paradoja también productiva, eficaz y útil, vislumbrando a un sujeto beneficiario de un pasado, presente y futuro escrito en el orden de las fuerzas hegemónicas estructuralistas, y de pensamientos tradicionalistas binarios.

Entonces se hace necesario transgredir el cuerpo, el espacio y el tiempo para potenciarlo y expandirlo, crear lugares, re-pensarse, re-construirse. Oponerse a la sobrevida, pero ¿cómo resistir? Proponemos indagar un sentido de resistencia móvil y transformadora que busca abrir agujeros en lugares minados de control e ideas fijas, movimientos corporales únicos “Reducidos al mero cuerpo, del cuerpo excitable al cuerpo manipulable, del cuerpo espectáculo al cuerpo auto-modulable, es el dominio de la vida desnuda” (Pelbart, 2008, p.6).

Quizá en el acto de sostener la práctica e investigación corporal, y fragmentar aquello que se percibe como definido, habitar el tiempo-espacio en ritmos y sensaciones que se manifiestan como diferentes, dislocar el adiestramiento civilizatorio que cae sobre el movimiento corporal reduciéndolo al mínimo esfuerzo, a un sentido de orden y domesticación del movimiento. En diálogos que Peter Pál Pelbart (2009) tiene con las teorías de Giorgio Agamben, se expresa de la siguiente manera:

Con todo, como decía Foucault, es en el punto en que el poder incide como fuerza mayor, la vida, que ahora se ancla a la resistencia, pero precisamente, como cambiando de señal. En otras palabras, a veces es en el extremo de la *vida desnuda* que se descubre como una vida, así como es en el extremo de la manipulación y descomposición del cuerpo que él puede descubrirse como virtualidad, inmanencia, pura potencia, beatitud. (pp. 16)

En este sentido se propone resistir en un extremo, el de la práctica dancística en permanente cuestionamiento por la sensibilidad escénica. Sostener la práctica del danzar-crear, no como una barrera rígida de imitaciones y reproducciones. Resistir sensiblemente, contener el cuerpo con-movido, con una porosidad que permite al mundo externo entendido como -lo otro- dialogar con la singularidad del sujeto. Percibir las sensaciones que el espacio provoca, dislocar la percepción conocida, quebrarla en pedazos para volver a construirla.

Al buscar otro tiempo, otro ritmo, otros afectos, se nombra una resistencia fluida y cambiante. El cuerpo luego de haberse sometido por años al biopoder, no tolera lo desconocido, lo diferente, se tambalea porque se desconoce a sí mismo. La corporalidad tiembla cuando el movimiento la coacciona, la desarticula, después ya no se enfrenta a lo singular. Entonces la anatomía resiste la potencia del movimiento que la abarca y excede, lo sensible viaja por el cuerpo que sobrevive, lo recupera y convierte en cuerpo vivo, devolviéndole lo vivaz, el juego, el abrazo, la respiración.

La sensación fragmenta la forma preestablecida en la danza, y permite ir a lugares nuevos, del aquí y el ahora, generando conexiones con lo diferente y lo desconocido, ello comprende “Asumir la tarea de proponer formas para accionar el cuerpo como motor de nuevas relaciones, implica construir modos de sensibilidad y de relación con el otro, que se haga cargo de la fragilidad de cualquier cuerpo no acabado” (Osorno, 2009, p. 106).

En este sentido se propone una continua relación con el otro. La responsabilidad que ello implica es la búsqueda de una danza que no se represente, ni permanezca en la narrativa, pero que sí configure estructuras insertadas tradicionalmente en la corporalidad de quienes danzan y de quienes observan la danza.

A todo esto Zulai Macías Osorno (2009) propone:

Pensando de esta manera, el cuerpo se acciona por las relaciones establecidas con el mundo, impulsándose a producir nuevas vinculaciones con la realidad y librándose de su condición pasiva, para inventar otras formas de existencia cuando resistencia y creación se reencuentran dentro de éste. (pp. 106)

En este contexto la característica del poder que la danza tiene es movilizar sensaciones con el otro, la comunicación que permite ir y venir de una subjetividad a otras. Resistir puede ser adoptar el encuentro de la escena desde una conciencia empática del bailarín y el espectador. Ahora, para profundizar la noción del otro, nos acercamos hacia el estudio del texto de *La empatía de acuerdo a Edith Stein* que Renaldo Elesbão de Almeida realiza. Esta es una investigación que plantea la capacidad intersubjetiva del ser humano al contemplarse en el otro ser humano, Renaldo Elesbão de Almeida escribe que: “podemos definir empatía como coparticipación de la vivencia ajena.” (2014, p. 23).

Enlazar los cuerpos presentes generando pensamiento y afectos, sintiendo la presencia del otro, que como un espejo devuelve la imagen de quien lo mira. El compromiso del bailarín, quizá tocar con la mirada el otro cuerpo, que respira y observa inmóvil, casi distanciado “la vivencia de la experiencia interior ajena” (Almeida, 2014, p. 22). En ese sentido el cuerpo que resiste en la búsqueda de percibir y diferenciar sensaciones, al tiempo que expande su experiencia, conecta el campo sensible propio en empatía con los otros, en una relación de intersubjetividad.

Entonces el cuerpo que baila en escena y resiste desde la búsqueda de su fragilidad afectiva, no es un cuerpo solo, son muchos los que observan y empáticamente resisten en y con la vivencia del otro, en ese caso se potencia la cartografía de afectos. Entregarse al otro en la vivencia intersubjetiva, entendida como la idea de sentir en otro yo. El sentido empático proporciona la aproximación de dos o más cuerpos, enriquece, configura, aviva: “Nuevas relaciones para cuestionar órdenes que hoy parecen inamovibles, con lo que pudiera volverse partícipe de la construcción de la existencia” (Osorno, 2009, p. 113).

Un cuerpo en proceso de singularización que indaga la diferencia sensible, las sensaciones que viajan en el movimiento, y luego transmite esta información afectiva al sujeto más cercano, por el proceso cognoscente empático. Entonces el otro, lo otro, ya no es ausente, se transforma

en presencia viva, en el encuentro de afectos intersubjetivos, que se rescatan recíprocamente, al reconocerse como humanos de pura potencia sensitiva.

En este sentido el cuerpo que baila es responsable de crear un espacio-tiempo escénico que dialogue empáticamente, diferencial, afectivo, desde experiencias que potencien el pensamiento, las sensaciones, escapando con la mano de los otros, al encuentro del derroche en el instante efímero danzado.

1.2.3. Agotar

Extenuar las prácticas discursivas, tecnológicas, consumistas, hegemónicas. Agotar lo que ya no responde y no hace sentido con lo que precisa el cuerpo en un posible presente. Debilitar las fronteras de lo conocido, la adormecida recepción de información, y el silenciamiento corporal. Agotar las técnicas de danza, dejar surgir al cuerpo danzante en la inagotable presencia afectiva.

Desde el pensamiento de Peter Pál Pelbart (2009), se visibiliza que:

Si los mejores diagnosticaron la vida desconcertada, de Nietzsche y Artaud hasta los jóvenes experimentadores e investigadores de hoy, tienen condiciones para reanudar el cuerpo como afectividad, flujo, vibración, intensidad, e incluso como el poder de comenzar, ¿No será porque en ellos la vida bestia llegó a un punto intolerable? ¿No estamos todos nosotros en este punto de asfixia, que justamente por eso nos empuja en otra dirección? Tal vez haya algo en la extorsión de la vida bestia que debe llegar a término de manera que esta vida pueda aparecer diferente. (pp.16)

La vida bestia, así se refiere Pelbart a todos los organismos que circunscriben al ser humano, generan y prolongan el proceso de asfixia, lo que exige que emerjan otros modos de habitar. Como la sensación de pausa que aquiete lo insoportable, y que devenga en múltiples atenciones. El sujeto fracturado, constantemente en desnudamiento y descubrimiento, contempla el asombro de las fuerzas que lo transitan. De la extrañeza de estar vivo, huesos que sienten, músculos que piensan, la fisicidad perpetuamente cambiante.

Estrujar lo que el cuerpo no soporta “Él no aguanta más todo aquello que lo coacciona, por fuera y por dentro. En primer lugar el adiestramiento civilizatorio que por milenios se abatió

sobre él” (Pelbart, 2008, p.11). En este sentido es necesario observar y pasar por los sitios conocidos escrupulosamente y a detalle. Espacios que el hábito existe y por los que el movimiento atraviesa, configurando la corporalidad, intentar identificarlos para hacerlos presentes, debilitar los estereotipos corporales en el acto de observarlos, agotando así las posibilidades más próximas del movimiento.

Entonces, habría que pensar que el ser humano, para ser un ser humano, demanda ser excedido, lo que evidencia que este derroche es parte de la vida y que es imposible reducirla a patrones de producción y consumo, enfocando al juego que se opone a la mera eficacia y que busca los movimientos no valorizados por la adquisición. (Osorno, 2009, p. 100)

El movimiento que emerge de un cuerpo excedido a los límites energéticos cotidianos, muestra la resistencia capaz de ser habitada en otros planos rítmicos, extra-cotidianos. En sutiles, ásperas, ágiles, torpes, cálidas experiencias de experimentación y creación que exigen vivir intensamente el presente, sin sofocamientos sociales, banalidades biológicas, o como Peter Pál Pelbart (2009) detalla:

Toda la tematización del cuerpo-sin-órganos es una variación en torno de ese tema biopolítico por excelencia, la vida deshaciéndose de lo que la aprisiona, del organismo, de los órganos, de la inscripción de los poderes diversos sobre el cuerpo, o mismo de su reducción a vida desnuda, vida-muerte, vida-momia, vida-caracol. (pp. 14)

Lo sensible transita por la fisicidad que ata y envuelve el movimiento, lo que facilita la propuesta corporal deshabitada de órganos, los afectos están sujetos a la sobrevida, por eso es necesario: agotar, exprimir, sobre-pasar lo cotidiano para que otras experiencias afectivas y escénicas sean posibles. Trascender el límite de energía física que el cuerpo cree tener, en el entrenamiento diario y continuo que acondiciona y modela la resistencia y habilidades motrices en el cuerpo del bailarín, son algunas de las características inmersas en la cultura escénica.

Pensando de esta forma, el principio de agotar aplica no solo en el sentido de la actividad física que realiza el bailarín, sino también a la actividad del pensamiento, de la percepción. Es decir agotar no solo comprende explorar la sensación de cansancio físico, sino buscar un sentido de agotar que implique traspasar y transformar los ejercicios prácticos en instantes escénicos, que se puedan apreciar como diferentes al mundo cotidiano.

Partir de un entrenamiento que propone extenuar las técnicas de imitación, los patrones de destrezas del movimiento corporal aprendidas, y de creación escénica, para debilitar y exceder el cuerpo inmerso en el mínimo gasto energético que implica la sobrevida.

El sujeto fracturado, constantemente en desnudamiento y descubrimiento, contempla el asombro de las fuerzas que lo transitan, la extrañeza de estar vivo, huesos que sienten, músculos que piensan, la fisicidad perpetuamente cambiante. Con el opuesto ritmo del hábito, llevar al límite la corporalidad. La palabra agotar, remite a ver un cuerpo extenuado en el movimiento, no solo por cansancio físico, sino mental y afectivo. Extender el cuerpo humano, para conocer de qué es capaz ¿Qué afectos activos movilizados por la atención diferencial podrían surgir?

CAPÍTULO 2

Procedimientos de creación dancísticos: en construcción de la singularización del bailarín

Para relacionar la teoría analizada con la práctica dancística, se propone un laboratorio teórico-práctico de danza contemporánea (ver Apéndice A), que investiga procedimientos en base a tres principios creativos: el cuerpo inacabado, resistencia, agotar. Un diálogo con ejercicios prácticos de experimentación corporal, aplicados en un taller, espacio en el que se indagó y observó las premisas en conjunto con los investigadores.

En la sala Escena Estudio, se inicia el laboratorio con los tres principios creativos, encaminados hacia un ejercicio escénico, con los bailarines e investigadores: Estefanía Vimos, María José Becerra y Pedro López, luego se integrará Fabián Durán con la propuesta sonora. La experiencia propia de cada investigador que participa del laboratorio, en relación con los ejercicios de indagación práctica, se convierte en el territorio donde aparecen los indicios de la fragilización del hábito.

Las sensaciones transitan en una constante comunicación y relación con el otro cuerpo, el otro espacio, la otra mirada, incluso el otro tiempo, potenciando la parte que se busca despertar: la afectiva presencia del movimiento. Volver la mirada a una propia situación y entorno, para

ver mutar la subjetividad, buscar la creación impregnada por procesos de un devenir diferencial marcado por el deseo, las voluntades. Re-apropiar los territorios para inventar, imaginar, crear cartografías que respondan a redibujar nuevas relaciones corporales y afectivas, que diluyan pre-estructuras.

El laboratorio se apropia de los tres principios establecidos desde una necesidad teórica que se relacionan con ejercicios prácticos, para trazar procedimientos que buscan fragilizar el cuerpo del bailarín, en el sentido de resignificar el cuerpo que danza, y la ambigüedad de los discursos hegemónicos que se perciben como inacabados, y por ello posible una plataforma de investigación encaminada a explorar las posibilidades de llevar la corporalidad al momento escénico.

2.1. El cuerpo inacabado y la fragmentación sensorial

Entre la búsqueda de desarticular las estructuras que definen: el cuerpo, el espacio, el pensamiento, y hasta una sensibilidad, ha ido filtrándose la desfragmentación desde un lugar óseo y articular en el sentido anatómico, al accionar el ejercicio *El científico* (ver Apéndice B). La necesidad de fragilizar la estructura sensible fue creciendo con la curiosidad sensorial de agudizar los sentidos y transformar la presencia física cotidiana somnolienta, para que emerja el movimiento que nace siempre visibilizando una forma corporal que habita la escena dancística con una presencia potente, diferente del ser humano sumido en la sobrevida.

El Científico es un ejercicio que el bailarín y coreógrafo ecuatoriano Fabián Barba impartió durante un taller dictado a estudiantes de la carrera Danza Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca en el 2015. Podemos decir que este ejercicio pretende desestabilizar la sensación de las estructuras corporales físicas y sensitivas, con la fuerza del movimiento impermanente y transformador. Trabaja la desarticulación y las posibilidades motrices óseas, obligando a detenerse y observar cada movimiento. El ejercicio concientiza trece principales articulaciones sinoviales móviles del cuerpo humano, por eso el movimiento deja de ser habitual. Se precisa el control de cada movimiento en los puntos de unión del esqueleto para así abrir espacios vacíos entre una articulación y otra.

Fotografía 1. Ejercicio el científico



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Ensayo abierto. Sala Escena Estudio.

En la fotografía se observa a una de las investigadoras explorando *El científico*. Al final de la exploración, ella nos cuenta que su experiencia con el ejercicio le llevó a confrontar y situar las articulaciones en su mapa anatómico, para entrar en la premisa de movilizar una sola articulación. En la medida que enfoca la atención y hace consciente la unión entre los huesos, se torna una lucha interna mental, donde la sensorialidad se afina durante el proceso de enlazar el esqueleto óseo desde la desfragmentación articular.

El científico muestra un cuerpo inacabado, cuando la atención es llevada al espacio que existe entre: el final y el inicio de una estructura ósea, allí se percibe un espacio vacío, que devela la infinitud que tiene el cuerpo.

Las estructuras óseas, sin conexiones y espacios, sólo serían bloques inmóviles. Las premisas que propone *El Científico*, consiguen descomponer y encontrar inabarcable la dimensión afectiva, dejan caer la mirada en el cuerpo, en una dinámica de escucha sutil y activa. Aparece una sensación de silencio que no es impuesto, que se produce por la auto-observación de la composición ósea y articular del esqueleto humano.

Los mecanismos de la sobrevida y la hegemonía, han alienado la percepción, eso implica la forma de sentir del ser humano. Continuando con la búsqueda de segmentar y enlazar en otros sentidos el movimiento corporal, el ejercicio *Desplazar motores de movimiento* (ver Apéndice B), agudiza el sentido de sentir el peso de todo lo que contiene la cabeza y la pelvis, como dos estructuras en las que radica la voluntad del movimiento.

La cabeza es el motor del movimiento es decir el impulso y deseo de moverse nace y se focaliza allí. Mientras que los otros huesos por estar conectados unos con otros, colaboran y acompañan el desplazamiento de la cabeza concientizando y diseccionando los movimientos condicionados al momento de activar la voluntad y el deseo de moverse desde un hueso articulado.

El cuerpo inacabado se manifiesta a través de la indagación al desplazar los motores de movimiento, cuando en la exploración se hace consciente el hábito corporal, no para crear nuevos, sino para salir de ellos y percibir las posibilidades infinitas del propio cuerpo que transforman la calidad móvil del esqueleto.

Para expandir la noción de voluntad, los estudios del cuerpo aportan lo siguiente:

La voluntad de poder reside en el cuerpo, es un poder que se ejerce desde el cuerpo y nos mueve a actuar sobre el mundo, siendo la creación su fuerza fundamental. Esta voluntad de poder se encuentra estrechamente ligada a la idea de potencia. Para Nietzsche, lo que puede es, en tanto que es potencia, es afirmación, la vida es exceso en devenir, siempre en movimiento. (Mármol, Pagano y Sáez, 2010, p.2)

En este sentido la voluntad es impulso que habita cada cuerpo. En el ejercicio *Desplazar motores de movimiento* se torna imprescindible investigar el propio impulso de cada investigador, para que la premisa no se convierta en una representación o traducción de lo que el director propone, sino que sea devorada por la potencia de la creación de cada cuerpo.

En la búsqueda de un cuerpo que fragiliza su sentido cotidiano sensible, la concepción de voluntad dentro de la danza puede transformar el proceso de percepción y construir conexiones que pulsan desde el deseo singular y delirante en el hacer dancístico.

Por otra parte, dislocar *La mirada* (ver Apéndice B), es un ejercicio que exige detenerse en una lectura espacial constante, una mirada que vea los objetos, las texturas, los colores, la masa, la piel, con la noción de no necesariamente dar un significado al espacio externo. Un ojo que se detenga en el detalle, minucioso y afinado con todo lo que ve, que simplemente vea sin racionalizar o juzgar, tocando con la mirada el espacio, con todo lo que ello implica.

El ejercicio de *La mirada* se acerca al cuerpo inacabado en la medida que detalla la sobreinformación de toda la superficie que es capaz de observar. Es decir volver a ver consiste en demorarse en los objetos del espacio, en la propia piel del investigador y en la del otro, para evitar concebir la idea de dar por finalizado el conocimiento de un espacio, y así en la acción de ver detalle a detalle resignificar lo que es observado y percibido.

Una de las investigadoras comenta que ver a detalle por mucho tiempo le causa la sensación de náuseas por la exigencia física y mental que implicó la sobreinformación visual. Otro investigador menciona que también surge la necesidad de trasladarse por el espacio encontrando una propia forma de habitar el ejercicio, desde una nueva curiosidad diferente a la premisa de trasladarse con la metáfora de: ver como si el ojo fuera una cámara.

Fotografía 2. La mirada



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Ensayo abierto. Sala Escena Estudio.

En la imagen de anterior se observa a los investigadores en el laboratorio explorando La mirada. Aunque el ejercicio sea agotador y otras veces fascinante por las múltiples sensaciones encontradas, la atención transita en la relación de diferenciar una sensación con otra, en una constante relación visual, en un ir y venir del propio cuerpo al otro cuerpo y al espacio que lo rodea.

La conciencia de la transformación infinita corporal se puede medir al diferenciar las sensaciones y es por ello que se vuelve necesario e importante agudizar los sentidos mediante los ejercicios que se proponen, desde la parte práctica y que sean absorbidos por el hacer de cada investigador. Afinar los sentidos ya es una forma de sacarlos de lo cotidiano.

2.2. Resistir y el proceso de contraponer dos temporalidades

La corporalidad resiste su aspecto demasiado humano: la torpeza, el olvido, la masa corporal, el peso de los huesos, la frustración. La danza que buscamos en el laboratorio abraza el error, el dolor, el cansancio, para avivar la sensorialidad y sostenerse humanamente percibiéndose diferente a los encuentros. Para transgredir el ritmo habitual del cuerpo se precisa resistir desde dos ejercicios opuestos: *El rebote* (ver Apéndice B) que es una vibración que atraviesa la fisicidad corporal velozmente, y *La caminata* (ver Apéndice B) en un tiempo contenido, calmado. Ejercicios que al volverse prácticos en la investigación se realizan juntos por el efecto de contraste que causan en el cuerpo.

El rebote despierta, sacude las células y todos los sistemas corporales. Es un ejercicio que por permanecer con la exploración en un tiempo prolongado mide la fuerza física, mental y emocional de cada investigador al continuar y sostener el resorteo. Se trata de sobrepasar el límite de cada investigador desde una fisicidad precisa. Resistir es permanecer en El rebote, aunque las corporalidades sean pesadas, cansadas, doloridas, aburridas, fuertes, livianas, adaptables.

Mientras transcurre la vibración por todo el cuerpo, al exceder el primer cansancio se entra a un tipo de conciencia diferente de la cotidiana, un poco más despierta, presente y ágil.

Contrastando la actividad física de El rebote, con la actividad mental de *La asociación de palabras* (ver Apéndice B) el ejercicio se complementa y se convierte en una herramienta inagotable, en la que siempre surgen propuestas diferentes y por ello enriquecedoras para la presencia corporal.

La atención de estar en El rebote se desplazó al juego de las palabras. Los tres investigadores coincidieron que la premisa de asociar palabras hace que ellos no se predispongan a rebotar y saber que necesitan una fuerza física, sino que el ejercicio se transforma en un juego y por ello no sienten cansancio inmediato a diferencia de solo rebotar en el espacio, las palabras también dan múltiples lecturas y sentidos de juego al espacio.

Resistir se refleja en el ejercicio de La caminata por desafiar al cuerpo a realizar una acción cotidiana en un ritmo inhabitual. Una de las premisas de La caminata es caminar despacio mientras se percibe el peso corporal trasladarse de una planta del pie a otra, en la exploración este ejercicio se prolonga aproximadamente cuarenta minutos, durante la indagación el cuerpo entra en una especie de meditación en movimiento puesto que la premisa requiere observarse a sí mismo y ralentizar la caminata habitual, también detenerse en el tiempo y caminar un recorrido previamente dibujado, a la vez que se percibe con la lentitud del paso el balanceo óseo, el cambio de respiración, los gestos.

Al mirar desde afuera este proceso de caminar se presencia que el ejercicio involucra la fuerza en cada paso del investigador, no solo una fuerza que activa los pequeños músculos para sostener la continuidad del movimiento sino también una fuerza de profundizar en la indagación desde la lucha constante entre continuar o dejar el ejercicio, fuerzas opuestas que hacen resistir en la caminata.

En la búsqueda de contraponer dos temporalidades para crear una tercera temporalidad corporal, Félix Guattari & Suely Rolnik proponen descomponer la noción del tiempo cronológico que rige el orden de las actividades del ser humano, “Hay una suerte de resistencia social que debe oponerse a los modos dominantes de temporalización” (2006, p. 62).

Por ello se vuelve tan importante contraponer velocidades corporales y resistir en ellas, hasta que suceda un cambio en la percepción sensorial del espacio y del tiempo que se habita a través de accionar los ejercicios. Y aunque a veces no se consigue en el laboratorio una fragilización profunda, se hace consciente que el cuerpo también resiste en el sentido de la sobrevida dominante ya antes explicada por Peter Pál Pelbart.

Por ejemplo, en el ejercicio, un investigador en primera instancia rebota en un mismo lugar por quince minutos, inmediatamente su corporalidad sufre una aceleración cardíaca, ello implica agitación en la respiración, y otros cambios en su biorritmo. Toda esa energía que se produce se canaliza durante el inicio y la continuación de la caminata paulatina y lenta que dura aproximadamente treinta minutos.

Fotografía 3. La caminata



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Ensayo abierto. Sala Escena Estudio.

En la imagen se observa como el investigador resiste en la oposición de estos ejercicios que demandan quebrantar su temporalidad habitual, a la vez que activa su capacidad creativa para sostenerse en las premisas. La propuesta de habitar el espacio del laboratorio con una presencia viva, es decir ser y estar, requiere explorar un ejercicio por mucho tiempo, primero para asumir las premisas, para luego trascender el acto de hacer por el acto de ser el movimiento.

2.3. Agotar y la construcción de una presencia viva

Revivir los acuerdos de los juegos escénicos es siempre buscar la puerta de la repetición para agotarla, debilitando la primera acción corporal, el segundo espacio conocido, las terceras sensaciones encontradas, para que siempre suceda un material vivo.

El ejercicio *Caídas y recorridos* (ver Apéndice B) este ejercicio desarrolla principalmente la composición espacial, construye trayectos y desequilibrios que se convierten en caídas. Salir de eje y caer al piso surge porque el ejercicio de construir recorridos agotó la fuente creativa, posiblemente por ser una premisa lineal y fija. En *Caídas y recorridos* se vuelve evidente que para investigar el material, sostener e ir más allá de la propuesta que contiene la premisa, se vuelve vital añadir nuevas pautas. Aquí el cansancio físico aparece y el cuerpo se esfuerza por continuar.

Para enriquecer este bloque exploratorio de *Caídas y recorridos* es vital agregar nuevas premisas como: *Pausa* (ver Apéndice B), *mirada atrás* (ver Apéndice B), *textos y movimientos* (ver Apéndice B). En este sentido agotar no implica desarrollar la sensación de cansancio físico, sino indagar un camino que implique trascender los procedimientos a momentos escénicos.

La Pausa emerge para observar, escuchar y accionar de acuerdo a una pausa activa, utilizada desde la noción de ser un espacio para ver, analizar y percibir lo que en ese momento está pasando, como un intento de hacer consciente lo no sentido, lo invisible. De esta forma los investigadores del movimiento corporal pueden decidir accionar las múltiples premisas, de

acuerdo a la necesidad que surja en cada uno de ellos y de poder mirar los momentos que van construyendo.

La unión de diversos ejercicios crea un bloque, que tiene la potencia de encontrar siempre nuevas relaciones entre las premisas, los investigadores y el espacio, en el intento de construir una improvisación viva. La noción de bloque se refiere al tejido de ejercicios que tenían un proceso de investigación en relación al principio correspondiente, llámese cuerpo inacabado, resistir o agotar. En este sentido se obtiene tres bloques, y decidimos denominarlos bloques porque se marcan con el inicio y el final, sin fundirse una escena con otra.

El principio de Agotar aparece cuando se debilita el primer impulso de movimiento que genera Caídas y recorridos, entonces emergen otras opciones para resignificar el cuerpo en una existencia presente. Se trata de activar la decisión, la creatividad, la necesidad que nazca en cada investigador, entonces las premisas no pasan por un lugar racional sino sensorial, momentos que el movimiento rebasa el pensamiento.

Fotografía 4. Caídas y recorridos



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Ensayo abierto. Sala Escena Estudio.

Para explicar lo mencionado invitamos a leer un ejemplo de lo que sucedió durante el proceso del laboratorio en el bloque de ejercicios Caídas y recorridos. Los investigadores al construir el desequilibrio y caer al piso, perciben que sus cuerpos mecanizan la caída, diluyendo la potencia de lo que implica desplomarse al piso.

Al analizar este momento se visibiliza que los investigadores entraron en una fase de comodidad una vez que sus cuerpos aprendieron la premisa de caer. Consideramos que es imprescindible ir más allá del límite en la búsqueda del desequilibrio, para sentir que al momento de salir de eje siempre puede suceder una caída inesperada del investigador, la sensación de caer al abismo.

Fotografía 5. Caídas y recorridos



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Ensayo abierto. Sala Escena Estudio.

Es necesario mover, sacudir, re-habitar las sensaciones encontradas a través de las premisas. En el ejercicio *Ventanas corporales* (ver Apéndice B), los investigadores exploran los espacios vacíos o ventanas que asoman en el cuerpo y los atraviesan, aquí las pautas también empiezan a mecanizarse y detenerse en lugares cómodos. Uno de los investigadores menciona que al investigar los procedimientos llegan momentos de aburrimiento o cansancio, pero frente a eso él activa su curiosidad buscando y encontrando nuevos momentos de percepción, y lleva su atención a detalles mínimos u otras atenciones que le suceden en ese instante. En cada repetición los investigadores transforman la premisa en un juego, devolviéndole lo lúdico al movimiento corporal, de esa forma expanden y potencian su presencia.

Ventanas corporales se relaciona con el principio de agotar el primer impulso. Es sustancial debilitar los lugares de comodidad, de equilibrio, de hastío, todos aquellos espacios en los que se piense que se ha encontrado una verdad final, sobre todo los procedimientos del laboratorio. Es necesario afinar la mirada y la percepción para hacer consciente la mecanización de los ejercicios en vista de que el cuerpo mecaniza todo lo que aprende, y allí radica el hábito, la trivialidad de las acciones corporales, las limitaciones sensibles.

CAPÍTULO 3

Análisis de la muestra de experimentación dancística: del laboratorio a la obra “*Kairós*”

Como respuesta a la exploración de los ejercicios encaminados a un lugar escénico, realizamos dos muestras. La primera en la Sala de teatro de la Universidad de Cuenca y la segunda en la sala de danza independiente Proceso Escena. A estas demostraciones de trabajo le llamaremos *Ejercicio escénico* (ver Apéndice C), que finalmente se transformaron en la experimentación dancística llamada *Kairós* (ver Apéndice D) que se presentó en la sala de teatro Alfonso Carrasco de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, con dos días de funciones. *Kairós* es un dios de la mitología griega, su nombre alude al tiempo cualitativo que consiste en un tiempo en el que todo puede ser posible. La noción de tiempo presente: del estar aquí y ahora, el presente vivo.

Los procedimientos creativos que se indagaron fueron poseedores de un potencial escénico coherente con la búsqueda de los tres principios: cuerpo inacabado, resistir, agotar. Más tarde el Ejercicio escénico se transforma en una propuesta dramática, que no solo necesita visibilizar la fragilidad corporal, sino también componer escénicamente con aquella fragilización del cuerpo.

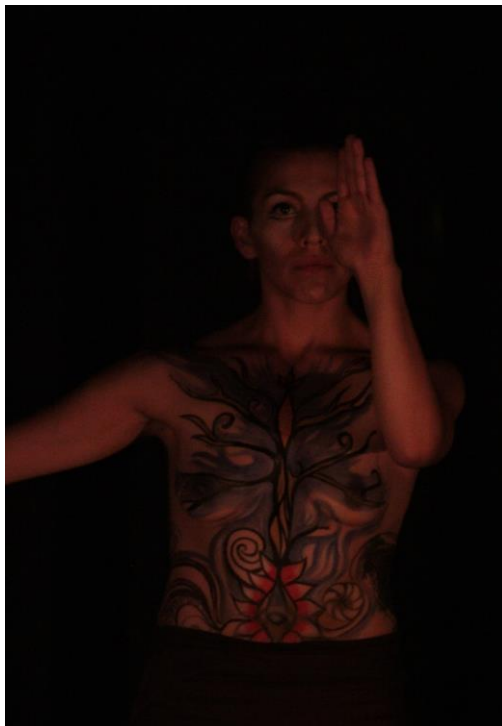
Los elementos que componen los procedimientos son solo un punto de partida que a través de la indagación permiten develar un lugar donde los cuerpos manifiestan su singularidad mediante el proceso de asimilar, destruir, re-construir, hasta encontrar un sentido propio para cada premisa. Los procedimientos de creación dancísticos explorados durante el Laboratorio generan una estructura que cuando se mantienen en la primera fase de Ejercicio escénico consiguen explorar un nivel potente, en el sentido que fragiliza el cuerpo afectivo en presencia viva. Pero que para la puesta en escena de Kairós solo consiguen generar instantes fragmentados, es decir como una obra segmentada en bloques, en momentos.

Algunas premisas no logran trascender el Ejercicio escénico a un nivel dramático que luego permita entretener los elementos de composición, que es lo que Kairós para consolidarse como obra necesita. Kairós no consigue fortalecerse como una obra porque se visibilizan elementos de ejercicios inconclusos, es decir no terminan de desarrollarse dramáticamente como la escena requiere y no llegan al máximo de su potencial expresivo. Y aunque fue poco el tiempo que la investigación dramática precisó para su construcción, existieron momentos potentes en la propuesta Kairós.

3.1. Instantes potentes: por descubrir, construir y escribir en el espacio

En el primer instante de la obra, se mira una mujer con la espalda completamente tatuada y en la parte frontal del torso lleva un diseño con maquillaje, ella expone sus símbolos en la piel que inmediatamente la fragiliza y la empodera de un presente escénico, en el que su piel habla de un pasado y una estética corporal creada desde un deseo propio.

Fotografía 6. *El científico*



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Obra *Kairós*. Sala Alfonso Carrasco.

Al mismo tiempo esta mujer (María José Becerra), arriba en la imagen, se esfuerza por seguir las reglas del juego en *El científico*. El ejercicio requiere poner la atención en las zonas articulares del cuerpo, también en el desplazamiento del peso corporal de un pie a otro. Para profundizar la presencia corporal a través del ejercicio, habría que tener presente la intención del desequilibrio y el contraste de la oposición de fuerzas físicas que intervienen para cumplir la premisa. En el proceso se construye una consciencia global del cuerpo al guiar la atención por las articulaciones y despertar el sistema articular con múltiples atenciones que movilizan el cuerpo.

Los cuerpos como territorio de auto indagación del movimiento corporal y afectivo, exponen su fragilidad desde lo más próximo de la sensación que perciben en el momento de accionar los ejercicios escénicos. El hecho de no representar sino profundizar en sus propias percepciones les lleva a un lugar de presencia viva en constante transformación y movimiento; lo estático no es posible, y si aparece, es devastado por la fuerza de la impermanencia grupal.

Esto emerge en los ejercicios que contienen instantes con intenciones o dramaturgias posibles, como se observa en la fotografía siguiente, el momento de María José Becerra /Pedro López en el proceso de Ventanas corporales.

Fotografía 7. Ventanas corporales



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Obra *Kairós*. Sala Alfonso Carrasco.

Existen momentos en *Kairós* donde se percibe un material escénico en bruto y se consigue una estructura por la cual transitar. Un mapa construido y pensado para ser accionado desde la perspectiva de fragilizar todos los lugares de creación hegemónica; pero cabe decir que en *Kairós* no se consolida la intención de transgredir totalmente la subjetivación. Eso implica iluminar, re-pensar, tejer y preguntarse por la estética que se busca con los elementos que rodean a los intérpretes: la música, la iluminación, la voz que dirige, el espacio, el vestuario.

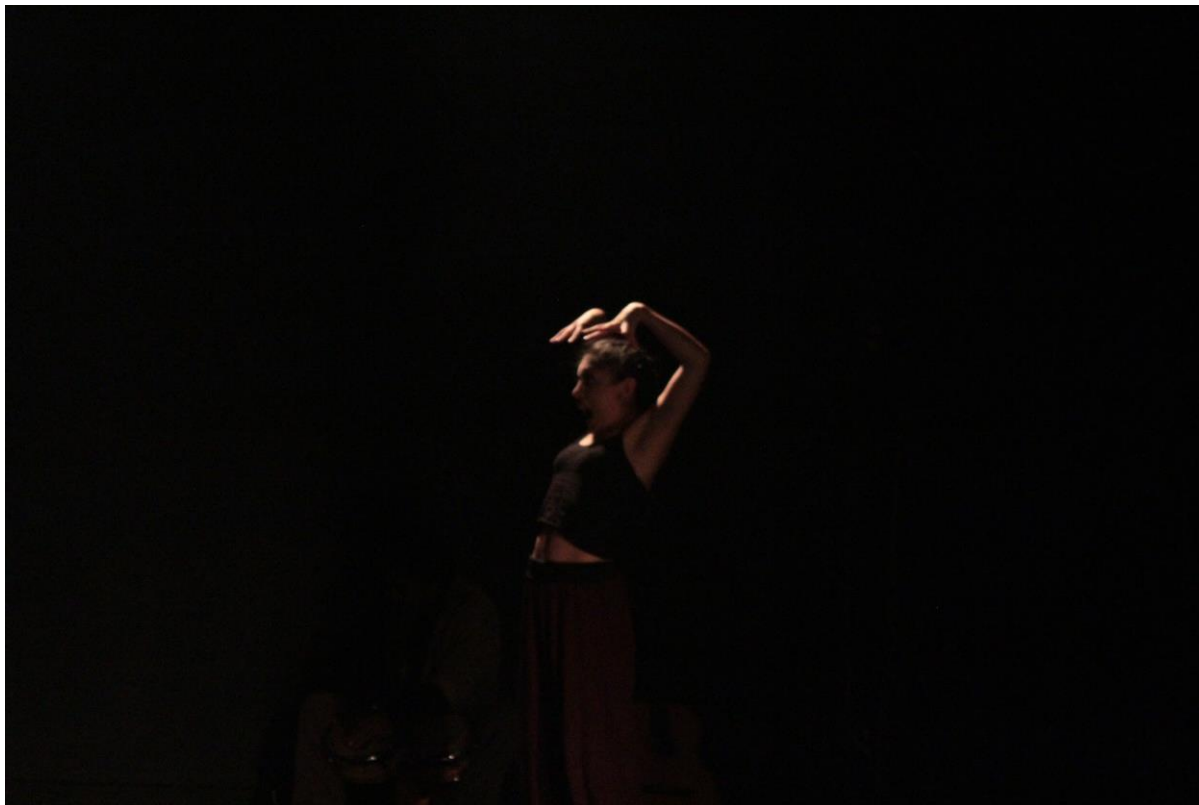
La propuesta da un salto casi suicida al ser mostrada en un escenario convencional, y solo ahí se hace visible que *Kairós* en su conjunto precisa afinar, limpiar, clarificar, los instantes que surgieron del laboratorio. Porque aunque no se busque una narrativa aristotélica, es claro que se plantea un nivel expresivo de la presencia del cuerpo.

El espacio en que se presentó es una caja negra aforada a la italiana, que naturalmente demanda de una estructura escénica específica. Sin embargo Kairós propone habitar el escenario convencional desde una lógica poco convencional, es allí que al fisurar el espacio de paredes negras y butacas pegadas al piso, este se resiste a ser transformado. Aun así es habitado por los bailarines que parecen abandonados en la inmensidad de un lienzo, el mínimo gesto puede surgir o desaparecer, convirtiéndose en palabra, en punto de fuga, ruido o discurso.

Las escenas no se funden ni se tejen unas con otras, se miran como bloques. En el espacio de intersección de un bloque con otro aparece un vacío, un silencio, así como sucede en el universo sonoro. Es un vacío peligroso porque no se visibiliza conscientemente, sino, hasta después del realizar este análisis. Entonces no aporta directamente a la propuesta, es un vacío que aparece, pero que no es aprovechado como vacío, ni como un espacio para crear transiciones.

El elemento dramático de la música se crea en vivo, potenciando y multiplicando las dimensiones del espacio que funciona durante el laboratorio, pero no del todo para Kairós porque los sonidos no llegan a consolidarse con el movimiento corporal. Creemos que quizá la musicalización deberá tener momentos de oposición con el movimiento corporal, para que posea una fuerza propia y dialogue no solo con la noción de acompañar el ritmo grupal que es lo que surge en una primera instancia.

Existen instantes en la obra en los que se percibe que la música funciona pero también se agota. Naturalmente la obra exige otras formas de diálogo entre músico y bailarines, unos que intensifiquen y atraviesen la presencia viva de los cuerpos que bailan y de los que observan.

Fotografía 8. El abismo

[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Obra *Kairós*. Sala Alfonso Carrasco.

Así como el espacio negro y la iluminación desnudan el gesto corporal que por ningún motivo aparece desde la forma, sino desde la búsqueda y provocación absoluta de las sensaciones. Sin embargo la inmanencia del cuerpo sensible en potencia pura para la escena genera una forma, un contorno empoderado de subjetividad. En este sentido la música y la iluminación tendrían que cuidar su forma. Su lenguaje inalcanzable a la razón y su trascendencia por el tiempo y espacio de *Kairós*.

La propuesta de generar un tiempo contenido y lleno de detalles exige precisión, calma y trabajar diferentes velocidades rítmicas en el cuerpo del bailarín. Estas premisas posibilitaron que algunos ejercicios trasciendan la acción de hacer el ejercicio y permitieron activar elementos básicos inmersos en la dramaturgia corporal como: el manejo de energía, el ritmo, la oposición, el peso. Más adelante observamos que *Kairós* necesitaba empezar a ser vista con una mirada diferente por la directora, para empezar a leer los instantes escénicos que emergieron y construir un tejido contundente y claro con las imágenes.

Antes y después de las presentaciones de Kairós queda cuestionar las hegemonías y habría que preguntarse por la construcción de las relaciones que el intérprete, el director, la música, la iluminación, el público, etc. han construido como un lenguaje de las artes escénicas.

Luego de conversaciones grupales y entrevistas realizadas a los investigadores, en Kairós aparece conscientemente un elemento que es: el contrapunto, elemento que Estefanía Vimos genera en la escena. La investigadora nos cuenta lo complicado que fue para ella relacionarse con el otro cuerpo. Eso fue creando líneas de distancia que al inicio de la composición fue evidente la oposición que se empezaba a crear. El contrapunto en Kairós se desarrolla como un elemento dramático que potencia las presencias de los otros cuerpos.

Fotografía 9. Caídas y recorridos



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Obra *Kairós*. Sala Alfonso Carrasco.

El contrapunto aún queda por explorar y potenciar dentro de todo el lenguaje corporal y visual de Kairós, para que no se sitúe solo en una escena, como en la fotografía de arriba se puede observar. Es una escena de María José Becerra y Pedro López en el ejercicio de Ventanas corporales, mientras Estefanía construye el desequilibrio a través de la metáfora de caer a un abismo.

El contrapunto es uno de los elementos que enriquece la puesta en escena de Kairós, y que necesita ser explorado para hacer de Kairós una obra escénica contundente. También podríamos decir que falta explorar la diferencia, la singularidad, como principios de composición escénica, para luego relacionar la propuesta de vestuario, de música, de iluminación en coherencia y contrapunto de la búsqueda de Kairós.

“Así, la “diferenciación” es también un proceso que conduce a saborear retrospectivamente la singularidad de cada elemento” (Chevallier, 2011, pág. 60). El querer, la voluntad, el deseo que se activa propio de cada persona que integra Kairós, desde su lugar de enunciación, es imprescindible para enriquecer la puesta en escena. Un deseo propio minado de sensaciones y por eso diferente, fragilizado por la multiplicidad de presentes vivos.

Queda por explorar la relación de diferentes elementos dramáticos: música, iluminación, sonido, etc. desde elegir, ordenar, vaciar, hilar y evidenciar el espacio vacío entre una escena y otra, las fisuras que muestran los diálogos, las líneas que une un cuerpo con otro.

Eran épocas de lluvia y mientras ensayábamos empezaba a filtrarse el agua por el techo, intentábamos controlar con tazas y telas para que el piso no se empapara y continuar ensayando. Entonces decidimos usar como recurso creativo el agua. Construimos un instrumento que gotea primero directamente en el piso del escenario y luego en el cuerpo de la bailarina, simulando una gotera.

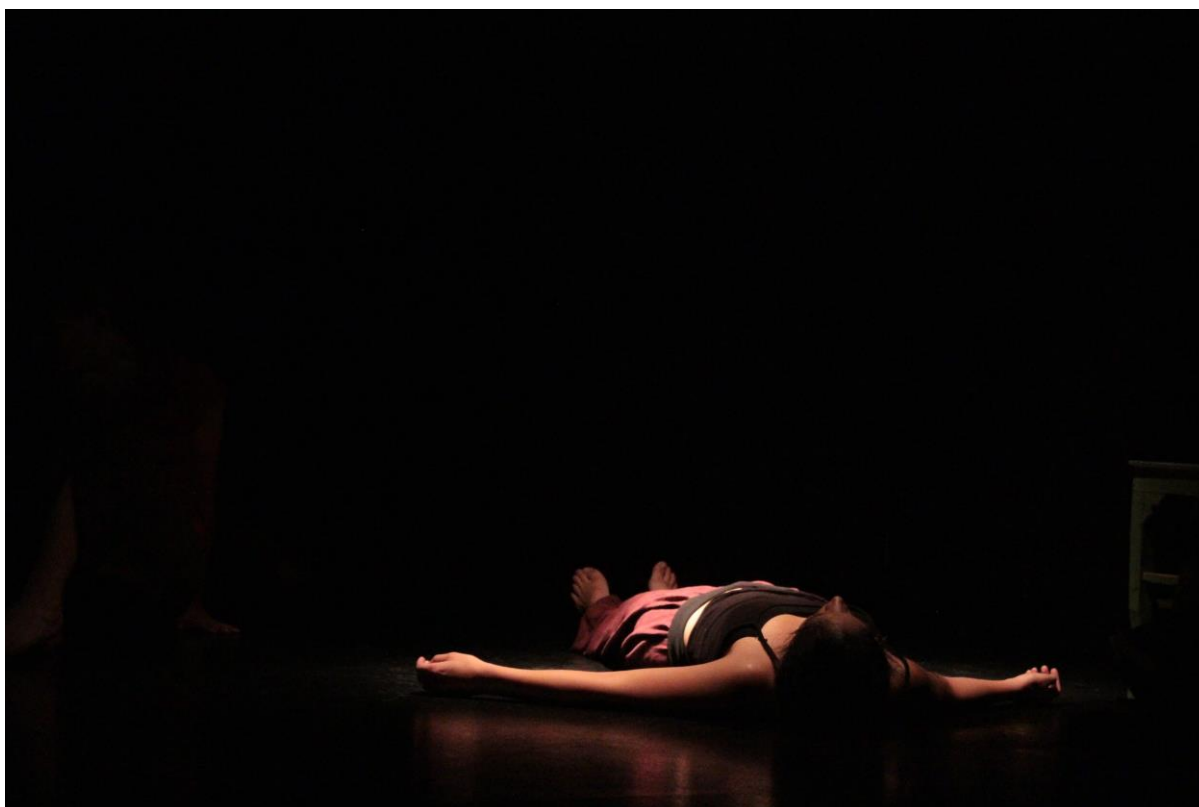
En la primera función de Kairós, el objeto que en los ensayos contenía el agua fue cambiado. Este nuevo objeto hizo que saliera de control el nivel de las gotas de agua que caían en el piso. Aquella situación puso en una alerta y tensión diferente a los bailarines, quiénes corrían el riesgo de resbalar y caer ya que el piso se transformó en inestable y resbaladizo. Percibimos

que cuando aparece la sensación de riesgo en los bailarines, porque el piso se convierte inestable para correr o caminar, empieza a surgir un cuerpo diferente al que se ha mirado en los ensayos abiertos: un cuerpo inquieto, inseguro, alerta, incluso molesto.

El agua transforma al piso seguro y suave en inestable de una forma inesperada. Potenciando de alguna manera la atención espacial del cuerpo que baila y de los cuerpos que miran. Sin embargo, aunque pueda convertirse en caos, es un caos que para ese momento transgredió involuntariamente la escena.

Ello no quiere decir que sea válido sorprender de tal manera a los bailarines, sino más bien visibilizar que es un elemento que puede ser explorado de múltiples maneras, incluso sonoras. Para potenciar la escena y entretener con la búsqueda de las sensaciones, porque si no el recurso del agua corre el riesgo de quedar como un elemento simplemente colocado, es decir un adorno bonito.

Fotografía 10. La pausa



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Obra *Kairós*. Sala Alfonso Carrasco.

Fue necesario hacer consciente la fuerza del agua en escena que en un inicio fue pensada para provocar sensaciones totalmente físicas cuando se encontraba con la piel de Estefanía Vimos (ver fotografía 10. La pausa). Sin embargo, no se hizo visible ninguna sensación para el público, sino que se quedó en el mundo interno de la bailarina. Entonces se pensó para la segunda función usar el elemento de La voz externa para visibilizar y elevar ese momento al hacer una pregunta un tanto absurda, pero que Estefanía dialoga y comunica su sensación al espectador.

Fotografía 11. Caídas y recorridos



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Obra *Kairós*. Sala Alfonso Carrasco.

3.2. La voz: hacia una dramaturgia posible

En la obra se utiliza un elemento que es una voz externa a los bailarines y que presenta en la escena a la persona que dirige y propone los ejercicios que componen *Kairós*. Es la voz que

plantea la idea de fragilizar las hegemonías en la creación. Para fragilizar los cuerpos que bailan, habría que fragilizar el cuerpo que propone con su voz, con su mirada, con su inquietud, la investigación y construye la composición de la obra Kairós.

Al cuerpo sonoro de la directora que entra en la escena le llamamos *La voz*. Es el elemento que tiene el privilegio y la responsabilidad de llevar la obra por caminos que potencien la presencia de los bailarines y hacer que la estructura de parámetros y juegos que trazan a la obra en cada presentación cobren vida. Así como construir la repetición con la idea de que no se llegue a mecanizar la estructura por parte de los bailarines-investigadores, ni todos los otros elementos que acompañan a Kairós. En este sentido, *La voz* tiene la capacidad de potenciar todos los encuentros en la escena, lo que necesitaría ser desarrollado en su totalidad a futuro.

Fotografía 12. Ventanas corporales



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Obra Kairós. Sala Alfonso Carrasco.

La voz tiene la capacidad de crear con los elementos dramáticos en vivo y así su presencia se relaciona con los instantes escénicos, con la mirada activa para crear nuevas conexiones en la estructura escénica, creando situaciones que fragilizan la presencia de los bailarines y generando nuevas pautas para que los ejercicios previamente indagados no se estanquen.

Al integrar a la escena la voz de la persona que dirige la investigación se abre la cuarta pared, el público se convierte en cómplice de La voz que propone, pregunta y desafía los cuerpos que están en movimiento. La sensación de tener dentro del cuadro escénico al director, es como ver el cuadro de *Las Meninas* de Diego de Velázquez y encontrar el autorretrato del pintor.

Fotografía 13. Espacios imaginarios



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Obra Kairós. Sala Alfonso Carrasco.

El cuerpo del intérprete que voluntariamente accede desde su particularidad, digiere la propuesta y acciona desde un lugar de atención y acción inmediata, lo que lleva a potenciar la presencia en un tiempo y espacio fugaz, en la retina sensible del otro.

El espectador ve la transformación corporal que sucede en el bailarín cuando la fuerza de la palabra es escuchada por el cuerpo. Se precisa afinar los sentidos para percibir los detalles pequeños y hacerlos visibles, con sutileza mostrar la mínima transformación interna que tienen los bailarines, porque Kairós es eso, una búsqueda constante de la transformación mínima interna.

Y, para finalizar, existen dos escenas que emergen en la obra Kairós, de la búsqueda y el intento de hacer consciente el movimiento corporal para desarticular los hábitos y expandir el territorio sensorial del cuerpo, estas son:

Un bloque que lo llamaré *La procesión* (fotografía 14) es cuando Pedro López sostiene en sus brazos a Estefanía Vimos, al mismo tiempo que camina en una diagonal por el espacio. Mientras tanto María José Becerra construye el atravesar por todos los espacios vacíos que el cuerpo de Pedro va formando al caminar y abandonar el cuerpo de Estefanía en el piso. Justo debajo de las gotas de agua que caen al piso.

En la imagen se puede ver a los tres investigadores-bailarines, que en esta escena son ellos mismos, sus cuerpos dialogando con las otras cualidades corporales, y por ser diferentes se sostienen en la acción creando un efímero instante que da algunas lecturas al observador.

Fotografía 14. La procesión



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Obra Kairós. Sala Alfonso Carrasco.

El otro momento es el final que llamaré *Los abrazos*, es un tanto retórico, porque trabajan los bailarines la acción de abrazar. Rodean el cuerpo del otro y de una forma inevitable aparecen las sensaciones, es el acto de subrayar la sensación en contacto con el otro.

El abrazo, como respuesta al cuerpo que se aleja, se contrapone, lucha, evita, silencio, se abandona, cae, se estremece, se reconstruye, durante la obra. Hay un momento anterior a los abrazos y es una pausa con la mirada de los bailarines que abarca a todos los seres vivos que están en el espacio. Concluye la pausa cuando los bailarines se miran entre si y salen de eje en una caída conjunta, suena el piso.

Tiene sentido el abrazo que luego de toda la transformación corporal, en menor o mayor grado, a los bailarines los recupera vivos en la escena. En el proceso del laboratorio se visibiliza una estructura de procedimientos que constituyen el esbozo de una corporalidad fragilizada, que desde la perspectiva dramática demandan ser desarrollados, transformados, para que trasciendan el nivel de ejercicio y se conviertan en instantes escénicos expresivos.

Fotografía 15. Los abrazos



[Fotografía de: Liara Barco]. (Cuenca, 2017). Obra Kairós. Sala Alfonso Carrasco.

CONCLUSIONES

El laboratorio indaga los principios creativos que derivan de la investigación teórica con respecto al cuerpo y la danza contemporánea: cuerpo inacabado, resistencia, agotar. Estos principios se hilan con los procedimientos prácticos para activar la singularidad de los investigadores. De esta manera buscamos los lugares de riesgo en la creación dancística, porque creemos que la creación por medio de la herramienta de la exploración permite expandir los límites. Pretendemos destrozarnos la pasividad corporal, para profundizar la capacidad sensible del cuerpo, y expandir las posibilidades dancísticas.

La primera conclusión de este trabajo investigativo revela algunas características que el laboratorio pide a los investigadores, para fragilizar y despertar la percepción. En este sentido la búsqueda de fragmentar: la estructura, los discursos, el hábito, requiere entrenamiento continuo, y un deseo propio en cada investigador que le permita devorar las premisas, hasta agotarlas y transformarlas. Se vuelve imprescindible avivar la voluntad y la conciencia corporal para investigar e identificar los patrones de movimiento mecanizados en el cuerpo. Así, en el proceso investigativo se podrá decidir si lo que necesita la composición coreográfica hacia la escena es: agrietar los hábitos, distanciarse de ellos, o potenciar lo que estos son.

Entonces se vuelve importante para esta investigación la resistencia, la fuerza y la entrega del investigador a los procedimientos que transgreden su subjetivación. Existe en la corporalidad de los investigadores hábitos corporales que emergen, cuando ellos habitan el escenario de una forma diferente a la imagen que cada investigador ha construido de sí mismo, hábitos que son más como máscaras que encubren la fragilidad.

Analizando la presencia de los investigadores durante el laboratorio, se visibiliza que ellos encuentran herramientas propias que les ayudan a estar presentes y en continuo movimiento como: la agilidad, los sonidos, los gestos, los desequilibrios, la fuerza. Pero los procedimientos no sólo requieren destrezas corporales, también constancia, entrega, sorpresa, curiosidad, y una sensación de contemplación y meditación de la presencia de ellos mismos.

Otra de las características que los procedimientos exigen al investigador durante el laboratorio, es permitir que el movimiento corporal emerja de las sensaciones percibidas, y no de la forma vacía que puede dibujar la materialidad del cuerpo o de coreografiar frases dancísticas. En este sentido, creemos que buscamos un camino distinto y sabemos que mostrar la danza desde la forma estética, es diferente a la indagación de una experiencia estética. Sin embargo, toda indagación de afectos bosquejará la silueta de la forma corporal, y esta será bailada y contemplada como danza viva.

La continuidad del entrenamiento es imprescindible para sostener el nivel energético grupal que se desarrolla cada día del laboratorio. El diálogo con el equipo de trabajo, la escucha y la propuesta activa de las múltiples miradas y universos sensibles en creación y reflexión, son vitales para generar y evidenciar conexiones conscientes al momento de componer. La reflexión y análisis grupal permite construir un sentido espacial y temporal. En la composición del ejercicio escénico aparecen símbolos que se re-significan durante estas dinámicas.

La investigación se aleja de buscar una narrativa o significado y centra la atención en la experiencia sensorial que le atraviesa al bailarín. Vemos entonces que la exigencia para los investigadores está en la capacidad de expandir el lado sensible, diferenciar una sensación de otra, despertar y maximizar la percepción.

La segunda conclusión surge del análisis del laboratorio con la búsqueda del cuerpo sensible. En ese sentido, los procedimientos investigados tienen la capacidad de poder explorar los dispositivos de singularización, de diferenciación, y de percepción. Pero al momento de componer con los ejercicios y encaminar la plataforma investigada hacia un ejercicio escénico, aparecen nuevos lugares que se requieren observar para potenciar el instante escénico, en este caso es el encuentro entre el bailarín-investigador y el espectador.

Como Mármol, Pagano y Sáez (2010, p.3) aseveran que la conciencia encarnada de un ser sintiente-sensible está compuesta por dos instancias: sintiente es el cuerpo que ve y sensible el cuerpo que es visto, esta relación empática se construyen conexiones sensibles inabarcables a un lenguaje dominante, es decir, escapan a ser significadas por la palabra o la escritura. El encuentro entre el cuerpo sintiente y el cuerpo sensible devela sensaciones corporales únicas

que se comunican por la capacidad sensorial de los cuerpos que bailan y de los cuerpos expectantes.

El encuentro que se da entre el bailarín y el público les permite acceder a su universo sensorial y anatómico, y permite construir una línea imaginaria que viaja cargada de información energética inabarcable al discurso. El trabajo de la voz de la directora es provocar este encuentro sensible que agriete los límites de las ideas preconcebidas entre el cuerpo sensible y sintiente. Esto no siempre se logra en Kairós por lo que la obra queda fragmentada en momentos escénicos.

El encuentro con el otro plantea reescribir las formas comunicativas y sensitivas establecidas y evocar en el espectador la potencia adormecida de su cuerpo, proponiéndole otras posibles formas de existir a través de la danza. Sabemos que es arriesgado definir las sensaciones, por lo que en esta investigación apelamos a la experiencia de cada ser humano como fuente creadora de conocimiento entre las fuerzas de la danza y el cuerpo, y al estremecimiento de los cuerpos que danzan y que presencia la danza.

La tercera conclusión tiene que ver con la teoría que se ha propuesto en esta investigación en relación con el laboratorio y la creación de Kairós. El análisis de la percepción tan importante en el laboratorio, da lugar a preguntarse por la presencia viva en el hacer y ser el movimiento, idea que cobra fuerza al trabajar la improvisación viva con la noción del tiempo presente.

Pensar la danza es dar bases y estudios que hablen del proceso del cuerpo que acciona en la escena. En este caso, la teoría dialoga con el movimiento y propone ideas por las que podríamos guiarnos hacia la capacidad generadora de momentos escénicos. Al mismo tiempo, esta relación complementa y profundiza la capacidad creadora. El carácter inquisitivo de la teoría, evidenciado en el transcurso de la investigación, tiene la intención de saber lo que impulsa el movimiento, lo que coacciona al cuerpo, qué sensaciones permiten al cuerpo trascender un tiempo y un espacio, qué lo conmueve.



En este intento de descubrir, a través de la palabra escrita, las sensaciones que producen un acto dancístico y la importancia de su práctica tanto personal como colectiva en un medio capitalista, emerge la obra Kairós, cuestionando y respondiendo las inquietudes de un cuerpo que está en la búsqueda de despertar la sensibilidad.

Decimos que el sobrevivencialismo crea corporalidades abstraídas de la fuerza que puede llegar a tener el acto de vivir. Por eso el cuerpo que danza es responsable de investigar en su fisicidad (lugar en que se visibilizan las sensaciones) la sensibilidad, tanto para habitar el territorio del cuerpo de otras formas afectivas, como para saber que son posibles y que el extenso mapa sensible está inacabado, que las sensaciones son potencia que provocan movimiento corporal y presencia de mayor intensidad.

Y por eso en el laboratorio buscamos que las sensaciones que están estáticas en el espacio de la vida cotidiana sean agotadas para que pasen a un nivel escénico-sensorial, y que al empatizar el universo sensorial del investigador con el observador, sea posible un diálogo de conexiones afectivas diferentes a las cotidianas, de esta forma percibir el tiempo presente de ser y estar, aquí y ahora.

La exploración de una presencia corporal diferente de la cotidiana hace el llamado a resistir en el acto de danzar, investigar, escribir, componer, imaginar y crear. Resistir a la trivialidad de las acciones banales regidas por la noción del tiempo cuantitativo. La danza es un medio para expandir la noción de cuerpo, transgrediendo y resistiendo al caos citadino, a la alienación sensorial.

La cuarta conclusión nos recuerda que partimos de la investigación personal y de preguntas realizadas en talleres, en ensayos, durante procesos que buscaron transformar el movimiento corporal. En estos lugares apareció la necesidad de encontrar un territorio de enunciación del cuerpo para el momento escénico, a lo que acompañó la noción de cuestionar las estructuras que moldean los bordes de nuestra anatomía sensorial y las implicaciones de ser un cuerpo que danza, que es visto y sentido por el otro.

Durante el laboratorio pretendimos llevar la danza al instante en el que ya no produzca todo lo que el sobrevivencialismo genera, entretenimiento y meros formatos consumibles que no interrogan nada, ni la anestesia sensible en el que está sumido el deseo propio de cada ser. Devolverle al cuerpo lo que le pertenece: la más próxima emotividad, la sensibilidad hecha materia, la voluntad, el deseo, como energía pura que lo mueve y lo conmueve; la experiencia propia como territorio de conocimiento, saber singular, transformación, ante la homogeneización de la sensibilidad y el deseo.

En la investigación planteada, la improvisación es la condensación de todos los ejercicios, es el sitio en que estos se transforman, pasan a ser elementos compositivos en tiempo vivo, y dan lugar a un cuerpo desconectado de la rutina y subjetividades hegemónicas, una anatomía en constante movimiento creativo, imaginativo, afectivo.

Entonces sucede lo desconocido en el encuentro con el otro, a partir de pautas que se van disolviendo, difuminando. Las pautas son las grietas de partida que llevan a otros caminos. Un lugar dispuesto a la creatividad y la imaginación de lo improbable, sin buscar movimientos solventes a las necesidades de nadie, ni del público, ni del coreógrafo. Pretendimos encontrar movimientos que surgieron de la libre asociación en cada cuerpo.

Como quinta conclusión podemos decir que los principios creativos tienen aún múltiples posibilidades para ser explorados, tanto en la plataforma teórica como práctica. Los procedimientos de creación prácticos nos han llevado a visualizar en ensayos y en presentaciones, como dialogan con la corporalidad del investigador teorías, ideas, que interpelan el quehacer dancístico, y que no todos los ejercicios tienen la capacidad de ser escénicos, es probable que haya que repensarlos y reconstruirlos según las necesidades que la experimentación dancística de Kairós muestra luego de estar en escena.

Quizás Kairós no es contundente como una obra escénica, más es una investigación que propone lugares futuros a trabajar. Hay momentos escénicos que nos susurran una lectura acerca del cuerpo convertido en vitrina, es decir un cuerpo construido por discursos del consumo, de la perfección inalcanzable y falsa, entendido desde la búsqueda de fragilizar el

biopoder corporal. A su vez dan cuenta que en la desnudez existe la particularidad innegable de cada anatomía, que refleja lo que el otro es, piel.

La sexta conclusión trata del elemento dramático La voz que en un futuro podría tener la cualidad de acecho para capturar los instantes y fragilizar a los bailarines, ya que en la obra *Kairós* se mantuvo benevolente, metafórica y generadora de preguntas, que en un inicio articuló la estructura pero que hace falta explorar la potencia de este lugar. Quizás empezar a pensar en que el cuerpo que habla necesita estar en constante movimiento que le permita despertar otros lugares de atención, percepción y relación con los bailarines.

Quizá podríamos entrar en momentos de la escena directamente a dialogar con los bailarines también desde el movimiento y desde la búsqueda de estar en un tiempo que aviva el presente constante de la danza y el cuerpo. La voz podría estar mientras el cuerpo que la contiene se moviliza, inmersa en cada uno de los bailarines hasta que no sea más ella un solo cuerpo, para que accione desde la intuición, el caos, al acecho de los momentos precisos.

Como la propuesta escénica está construida de un material excesivamente mutable y móvil, siempre se estará en el encuentro de otras posibilidades de relación entre elementos dramáticos, y ese instante de enriquecer y potenciar los encuentros también es la responsabilidad que le pertenece a esta persona nombrada La voz.

El territorio de La voz aún queda por explorar, para amalgamar todos los elementos dramáticos en coherencia con la investigación corporal. Es el ojo que mira la forma de evidenciar la transformación de los bailarines, quien con la palabra provoca que la estructura espacial no se diluya, y aunque es claro que los bailarines están físicamente en la escena, siempre habrá que potenciar la presencia.

Para finalizar podemos decir que *Kairós* es una potente investigación de los procesos de singularización, en busca de una sensibilidad diferencial, que fragmenta las inscripciones hegemónicas, por la característica de ser ambiguas y por ello inconcluso cualquier discurso que pretenda significar por completo el cuerpo.



La danza siempre escapa a los lugares que intentan cerrarla, determinarla o representarla. Ella emerge y se auto-define en cada presentación, en cada movimiento que rebasa el pensamiento racional o binario. La danza tiene el poder de abstraer la materialidad del cuerpo de la trivialidad humana y transformarlo en pura potencia energética, que vibra en la retina y en la piel del observador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(s.f.).

Bardet, M. (Enero/Abril de 2015). *A Atenção através do Movimento: o método Feldenkrais como disparador de um pensamento sobre a atenção*. Obtenido de Revista Brasileira de Estudos da Presença: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/51758/32538>

Chevallier, J. F. (Enero/Junio de 2011). *Fenomenología del presentar*. Obtenido de Literatura: teoría, historia, crítica. bdigital repositorio institucional un. Universidad Nacional de Colombia: <http://www.bdigital.unal.edu.co/26103/1/23648-82495-1-PB.pdf>

Elesbão de Almeida., R. (24 de Abril de 2014). *A empatia em Edith Stein*. Obtenido de IHU: Instituto Humanitas Unisinos: <http://www.ihu.unisinos.br/images/stories/cadernos/ihu/048cadernosihu.pdf>

Guattari, F., & Suelly, R. (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficante de sueños.

Lepecki, A. (2009). *Agotar la Danza: Performance y política del movimiento*. (A. Fernández Lera, Trad.) España: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá.

Macías Osorno, Z. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea* (1 ed.). Bilbao: Artezblai.

Pagano, N. M., Sáez, M., & Mármol, M. (16 de Enero de 2010). *Sobre el aporte de la antropología del Cuerpo a las Ciencias Sociales*. Obtenido de Grupo de estudio sobre cuerpo: <http://grupodeestudiosobrecuerpo.blogspot.com/2010/01/sobre-el-aporte-de-la-antropologia-del.html>

Pelbart, P. P. (3 de Octubre de 2008). *Vida e morte em contexto de dominação biopolítica*. Obtenido de IEA: interdisciplinaridade, questionamento e políticas públicas: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/pelbartdominacaobiopolitica.pdf>

Pelbart, P. P. (2015). *Cuerpo y biopolítica*. Obtenido de Experimenta/Sur: <http://www.experimentasur.com/conferencias2015/>



APÉNDICES Y MATERIALES COMPLEMENTARIOS

Apéndice A: Planificación del laboratorio

A continuación se detalla el material utilizado para la fase práctica de la investigación. Los ejercicios se exploran cada día de acuerdo a la necesidad que surge en el proceso. Los ejercicios que se proponen se organizan en cuatro bloques, cada bloque corresponde a una semana.

1. Bloque

Primera semana: el cuerpo inacabado

Los ejercicios destinados al calentamiento corporal se realizan en los primeros 30 minutos de la primera hora y son los siguientes:

- Respiración
- Desplazar motores de movimiento
- Atención en las manos
- Atención en los pies

La etapa para exploración de los siguientes procedimientos dura aproximadamente una hora.

- El científico
- La mirada
- Ejercicio con tres personas

La etapa para unir los ejercicios explorados en una especie de red, se realiza al final de cada día. El cuarto día se destina a estructurar una secuencia con los ejercicios explorados.



2. Bloque

Segunda semana: resistencia

Los ejercicios destinados al calentamiento corporal se realizan en los primeros 30 minutos y son los siguientes:

- Ley de la gravedad
- Vibrar el cuerpo
- Hablar de ellos
-

La etapa para exploración de los siguientes procedimientos dura aproximadamente una hora.

- El rebote
- La caminata
- Crear movimiento a partir de pinturas
- Espacios imaginarios
-

La etapa para unir los ejercicios explorados en una especie de red, se realiza al final de cada día. El cuarto día se destina a explorar una secuencia completa con la unión de los ejercicios explorados, en el primer y segundo bloque.

3. Bloque

Tercera semana: agotar

Los ejercicios destinados al calentamiento corporal se realizan en los primeros 30 minutos y son los siguientes:

- Dimensiones del espacio



- Imaginar agua y aire
- Recorridos y caídas

La etapa para exploración de los siguientes procedimientos dura aproximadamente una hora.

- Ventanas del cuerpo
- Textos y movimiento
- Abrazos
- La pausa
- Mirada atrás

Al final de cada día y sobre todo el cuarto día se destina a conectar el resultado de los materiales explorados, en una dinámica de secuencia que entreteje los otros ejercicios de los tres bloques. En el proceso se elige aquellos procedimientos que pueden ser potentes para la cualidad corporal que busca la investigación.

4. Bloque

Cuarta semana: estructurar una secuencia para la exploración

Elegir los ejercicios que potencian los tres principios creativos, para estructurar la secuencia de exploración que deviene en la construcción de una estructura de ejercicio escénico.

Por sentido de acumulación de ejercicios explorados, estructurar detalles que el intérprete crea y coloca, durante las secuencias de red exploradas el cuarto día de cada bloque del laboratorio.

Apéndice B: lista de ejercicios y explicaciones

- 1. El científico.-** Inicia con el cuerpo horizontal en el piso, se realiza un solo movimiento desde una sola articulación, esta premisa se repite acumulando los movimientos, se disecciona el movimiento en las 13 grandes articulaciones y en pequeñas articulaciones de las manos y pies. La variante del “científico” busca realizar movimientos asimétricos,

en un tiempo sin pausa. Si al intentar estas premisas se observa que se moviliza más de una articulación, se vuelve a empezar de cero.

En este ejercicio se puede observar que el cuerpo escapa, se descompone, se piensa, se auto-observa y detiene a reconfigurar los límites que lo definen corporalmente. Se encuentra en él inacabado, frágil, sensitivo, el mínimo sonido le mueve sensaciones y crea atmósferas, mundos.

2. **Desplazar motores de movimiento.-** Se identifica dos huesos grandes del cuerpo: la cabeza y la cadera, a partir de éstos puntos movilizar primero la cadera, luego la cabeza, seguidamente alternar la movilización entre los dos huesos, hacer presente el peso que cada uno de ellos tiene y en qué direcciones pueden ser movidos. La variante del ejercicio consiste en observar los huesos pequeños y toda la estructura ósea a excepción de la cabeza y cadera, iniciar con las premisas anteriores, cambiar la movilidad a cada hueso de la anatomía. Para finalizar se incluye la cabeza y cadera de una forma intencionada al movimiento.

Se observa un cuerpo que se esfuerza por mover la atención a las partes menos visibles en él, se explora, y se reconoce. No hay ejemplos, solo la voz que el intérprete la escucha y traduce, no hay lugar para accionar movimiento desde la imitación de otro cuerpo, el material es directo. El movimiento y la búsqueda de trasladar la atención a otros motores óseos, es propio en cada intérprete, es la decisión que toma. No deja lugar para preguntar si está bien o mal lo que acciona, entonces deviene la diferencia. Un lugar donde no se juzga sino se mira.

3. **La mirada.-** Consta de llevar la atención al movimiento del ojo, con la metáfora de un lente de cámara, realizar zoom, detenerse a observar texturas, colores, luz del espacio. La premisa principal es ver y mantener la visión por un camino consecutivo, intentar no cambiar la mirada con saltos de un lado a otro. La variante consiste en incluir en el recorrido de la cámara el cuerpo del otro, y el cuerpo de quien acciona el lente, entre un ir y venir del espacio al cuerpo.

La corporalidad se moviliza con otra lógica, ejercicio que enfoca la mirada. El cuerpo se mueve por lo que los ojos ven, cuando la mirada toca el espacio, se evidencia en la anatomía y aparece algún afecto, alguna sensación.

4. **El rebote.-** Consiste en hacer vibrar todo el cuerpo, para ello se suaviza las rodillas semiflexionadas, en el intento de empujar el piso con la planta del pie, surge la oscilación del movimiento a partir de la agitación de las rodillas y luego de todo los huesos en un dinámico y veloz movimiento de resorte que va de abajo- arriba.

Un resorte constante que viaja a todas las partes corporales, acciona la respiración y el latido del corazón, elevando los niveles energéticos a medida que resiste y sostiene el rebote. El tiempo se prolonga, la fisicidad se moviliza a un lugar desconocido, una vez más el del presente sostenido.

5. **La Caminata.-** Comprende el acto de caminar por un recorrido específico, al final del camino se coloca una silla, la premisa sugiere recorrer el camino a paso lento, en movimiento continuo y permanente. Cuando se ha recorrido más de la mitad del camino, suena la canción de Omar Sosa (álbum: calma).

El tiempo suspendido y paulatino, contiene cuatro metros en 30 minutos, y concede espacio para que cada intérprete se observe, se piense, se sostenga desde su propia mirada en el caminar. La caminata distorsiona el tiempo que marcan los relojes y aparece un nuevo tiempo, el cuerpo se torna más presente que nunca. Resiste el cuerpo en una suspensión temporal, provoca observar el mínimo gesto.

En la calma de cada paso surge la diferencia, cada acción activa el cuerpo y contempla el recorrido. Éste tiempo anti-cotidiano reintegra la presencia del cuerpo con matices: delicados, quebradizos, tenues, sutiles, suaves, que dilatan el tiempo presente.

6. **La asociación de palabras.-** Consiste en crear un círculo entre todos los investigadores, y lanzar una palabra que venga de la apreciación del espacio en el que se encuentran, el investigador que se encuentra al lado derecho de quién lanza la palabra, menciona otra

palabra que continúe la palabra anterior por un sentido de asociar libremente el sentido de cada palabra.

- 7. Caídas y recorridos.-** Consiste en caminar por el espacio siempre en líneas rectas, cuando se cambia de dirección también se acentúa el vértice de un ángulo de 90° (nada de líneas curvas). Se suma la premisa de llevar el cuerpo al piso de forma horizontal cada vez que se cambia de dirección en el recorrido. Otra premisa que se añade según el desarrollo de los recorridos, consiste en llevar el cuerpo al piso cuando en la caminata se encuentre un cuerpo con otro.

Las caídas se suman y se realizan como una segunda fase de ir al piso, es decir cuando se dibuja con el cuerpo líneas horizontales, para llegar ahí, el único medio es buscado el desequilibrio hasta dejar caer el cuerpo al piso.

- 8. Pausa.-** Construir la pausa, como un espacio para sentir el movimiento interno de los sistemas corporales del investigador. La respiración acciona pequeños movimientos ¿Cuáles?, el latir del corazón, la mirada, entre otros movimientos mínimos que sean posibles de percibirlos.
- 9. Mirada atrás.-** Trabajar con la mirada, con la acción de mirar a ver atrás, detenerse en un detalle.
- 10. Textos y movimiento.-** Ejercicio que consiste en escribir acciones de movimientos. El papel que contiene la información se entrega a un compañero quién leerá y realizará el movimiento que ha sido escrito. Visibiliza como la interpretación en el movimiento es diferente al movimiento que está en el imaginario del otro, y cómo surge la apropiación de una parte del otro.
- 11. Ventanas corporales.-** Es un ejercicio que se desarrolla con dos personas, en este caso se denominan: A y B, persona A inicia en posición vertical, mientras persona B observa detenidamente la forma del cuerpo, los lugares por los que podría atravesar el cuerpo de



la persona A, por los agujeros-ventanas, seguidamente de observar, pasa a la acción de atravesar el cuerpo del otro.

La variante de este ejercicio se suma con la persona A, accede a los movimientos que persona B propone al compartir peso corporal. Una vez que las premisas accionan los cuerpos, la persona atraviesa todas las ventanas que se forman en el otro cuerpo, rodeando la tridimensionalidad corporal.

Apéndice C: *Ejercicio Escénico* adjunto en DVD.

Apéndice D: *Kairós* Adjunto en DVD.